

Julia Telésforo Osório

## A PAUSADA CONTEMPORANEIDADE DE RUI PIRES CABRAL

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos

Florianópolis  
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Osório, Julia Telésforo

A Pausada Contemporaneidade de Rui Pires Cabral / Julia  
Telésforo Osório ; orientador, Alckmar Luiz dos Santos -  
Florianópolis, SC, 2013.  
146 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-  
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Poesia Portuguesa. 3. Literatura  
Contemporânea. 4. Linguagem Poética. I. Santos, Alckmar  
Luiz dos. II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

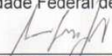
**"A pausada contemporaneidade de Rui Pires  
Cabral"**

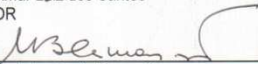
**JULIA TELÉSFORO OSÓRIO**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

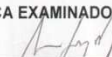
**MESTRE EM LITERATURA**

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua  
forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade Federal de Santa Catarina.

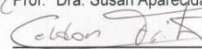
  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos  
ORIENTADOR

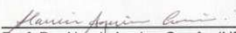
  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª Dra. Maria Lucia de Barros Camargo  
COORDENADORA DO CURSO

**BANCA EXAMINADORA:**

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos (UFSC)  
ORIENTADOR E PRESIDENTE

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª Dra. Susan Aparecida de Oliveira (UFSC)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Celdon Fritzen (UFSC)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Alami Aquino Corrêa (UEL)

## **DEDICATÓRIA**

Dedico esta dissertação à Alda Isabel (Bela), minha independente e doce mãe aquariana.

## AGRADECIMENTOS

Sei que na escrita em prosa evita-se a repetição, mas jamais as eliminarei nestes agradecimentos, pois tudo aqui precisará ser repetido sempre, portanto agradeço:

Ao meu orientador, prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos, pela confiança neste trabalho, pelas orientações e por ter ministrado a primeira aula que tive no curso de Letras, fato que muito me marcou.

À minha família, pelo amor e pelo suporte. Principalmente à minha avó, Vanice, pelo carinho; à tia Glorinha, pelo altruísmo e pelos reikis; à tia Preta, seja ela Caetana ou (Maria) Cristina, por compartilhar comigo o amor à viagem e à música; aos meus irmãos, Guilherme e Murilo, pelas diferenças; e à minha sobrinha Anita, pela alegria de cada encontro.

Aos professores: Dra. Tânia Ramos, pelas aprendizagens e pelas leituras; Rosangela, pela dedicação em cada hora de estudo durante a minha adolescência; Eliana, flautista, pela delicadeza de cada momento de aprendizado; e Dr. Luis Maffei, pelas descobertas literárias.

Às amigas: Ana Paula, pela confiança que só uma virginiana pode conquistar em mim durante um período que para os outros pode ser curto, mas que para nós é uma vida: quase vinte anos; Érico, pelo convívio musical; Rato (nunca serás Antônio para mim), pelas conversas animadas; Patrícia Chanely, pelo carinho, pelos estudos e pelas leituras; Carol Ostetto, pelo carinho e amizade que se mantêm desde a Escola Técnica; Roberto, pelas risadas e pelos apoios; Manuela e Pedro, pelo companheirismo desde a graduação; Elba, pelo carinho; Eliane e Thaís, pelos cuidados; Patrícia Dias, por cada manhã de trabalho; Everton, Giliard e Leonardo, pelas viagens, pelos encontros felizes e pelas traduções; Charles e Tamy, pelas trocas. Também agradeço aos demais amigos, sobretudo pelo afeto.

À UFSC, servidores e colegas com os quais convivi ao longo destes oito anos de jornada acadêmica, pela oportunidade de frequentar este espaço de aprendizado.

À Capes, pelo financiamento.

Mundo mundo vasto mundo  
se eu me chamasse Raimundo  
seria uma rima, não seria uma solução.  
Mundo mundo vasto mundo,  
mais vasto é meu coração<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Poema de sete faces [Sexta estrofe]. In: MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores poemas do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. p. 29-30.

## RESUMO

Neste trabalho, apresento uma discussão sobre ritmo poético a partir da obra de Rui Pires Cabral. O *corpus* da pesquisa constitui-se por poemas pertencentes às duas versões do livro *A super-realidade* (1995; 2011) e ao livro *Longe da aldeia* (2005). O principal objetivo do trabalho é compreender como a relação entre o sujeito poético e a contemporaneidade se desenvolve formalmente na poesia desse autor que opta pelo uso do verso livre, o que possibilita variadas leituras rítmicas a cada poema. Para tanto, articulo um breve histórico sobre parte da poesia portuguesa contemporânea, acompanhado da reflexão acerca de alguns conceitos formais mobilizados em tal obra a fim de entender como o ritmo poético contribui para materializar essa relação.

**Palavras-chave:** Rui Pires Cabral. Poesia portuguesa. Linguagem poética. Ritmo poético. Células rítmicas. *Enjambement*. Contemporaneidade.

## ABSTRACT

In this study, I present a discussion about poetic rhythm from the work of Rui Pires Cabral. The research *corpus* is constituted by poems belonging to the two versions of the book *A super-realidade* (1995; 2011) and the book *Longe da aldeia* (2005). The main objective of this study is to understand how the relationship between the poetic subject and the contemporaneity formally develops in the poetry of this author who opts for the use of free verse, which enables different rhythmic readings of each poem. Therefore, I articulate a brief history about the contemporary Portuguese poetry, accompanied by a very general look of some formal concepts mobilized in such work in order to understand how the poetic rhythm contributes to materialize this relationship.

**Keywords:** Rui Pires Cabral. Portuguese poetry. Poetic language. Poetic rhythm. Rhythmic cells. Enjambement. Contemporaneity.



## LISTA DE SÍMBOLOS

Célula Rítmica	Símbolo/Cor
Anapesto	U U —
Anfíbraco	U — U
Dactílico	— U U
Iambo	U —
Peon 2°	U — U U
Peon 3°	U U — U
Peon 4°	U U U —
Quinário 4°	U U U — U
Senário 2°	U U U U — U
Troqueu	— U

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b>	<b>11</b>
<b>1 ALGUMA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA</b>	<b>17</b>
1.1 O mosaico, o suporte e a crítica .....	20
1.2 Novidade? .....	31
1.3 Rui Pires Cabral: trânsitos <i>no</i> ou <i>do</i> agora .....	38
<b>2 QUESTÕES FORMAIS, AINDA</b>	<b>50</b>
2.1 Versos livres, outras possibilidades.....	56
2.2 Que ritmo se lê hoje em poesia?.....	67
2.3 O <i>enjambement</i> e o <i>versus</i> .....	82
<b>3 LEITURAS DE <i>LONGE DA ALDEIA</i></b>	<b>90</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>114</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>118</b>
<b>ANEXO A - “O tempo dos poetas”</b>	<b>128</b>
<b>ANEXO B - Cinco sites que falam do poeta</b>	<b>133</b>
Site 1 .....	133
Site 2 .....	136
Site 3 .....	138
Site 4 .....	140
Site 5 .....	142
<b>ANEXO C - Dois outros poemas d’A <i>super-realidade</i></b>	<b>144</b>
Walkman .....	144
Nightclubbing.....	145

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Devo dizer que sempre preferi  
os versos feridos pela prosa  
da vida, os versos turvos  
que tornam mais transparentes  
os negros palcos do tempo, a dor  
de sermos filhos das estações  
e de andarmos por aí, hora após  
hora, entre tudo o que declina  
e piora. Em suma, os versos  
que gritam: *Temos as noites  
contadas*. E também  
os que replicam:  
*Valha-nos isso*<sup>2</sup>.

Em um evento acadêmico voltado à poesia contemporânea, ocorrido na cidade de São Paulo no ano de 2010<sup>3</sup>, ouvi, pela primeira vez, o nome de Rui Pires Cabral, poeta a cuja obra, em parte, me dedico nesta dissertação. Foi durante uma palestra ministrada por uma professora brasileira<sup>4</sup>, em uma fala que discorria acerca de dois autores que então se destacavam na atual cena literária do além-mar – Manuel de Freitas e Rui Pires Cabral – e que registravam alguns traços característicos do tempo contemporâneo<sup>5</sup> em suas respectivas obras.

Após a palestra, reli algumas vezes aquilo que tinha escrito em um caderno que usava diariamente na faculdade: eram frases soltas, anotações desconectadas sobre a poesia portuguesa, o espaço urbano, a

---

<sup>2</sup> CABRAL, Rui Pires. Conserve este bilhete até ao final da viagem. In: \_\_\_\_\_. *Capitais da solidão*. Vila Real: Teatro Vila Real, 2006. p. 23. Grifos do autor.

<sup>3</sup> “Travessias Poéticas Brasil e Portugal – III Simpósio Internacional de Literatura e Crítica Literária: Poesia Contemporânea”, evento promovido pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), que participei como ouvinte.

<sup>4</sup> Provavelmente era a palestra da prof. Dra. Ida Alves (Universidade Federal Fluminense), nomeada “Geografias da Subjetividade: alguns trajetos na poesia portuguesa contemporânea” e inserida na mesa-redonda “A palavra-poética: olhares e imagens sobre o sujeito e o mundo”. Infelizmente, não posso confirmar isso, pois não anotei o nome da palestrante enquanto ouvia a fala.

<sup>5</sup> Entendo “contemporâneo” como um fenômeno relacionado ao tempo atual, a algo que é coexistente e que, portanto, acontece simultaneamente aos meus estudos. Nesse sentido, busco valorizar o aspecto cronológico do termo, pois disserto sobre um autor contemporâneo, ou seja, que publica quando leio e escrevo sobre essa obra. Por tal motivo, falo da poesia de Rui Pires Cabral como representativa de parte da poesia portuguesa contemporânea, produzida especialmente nos últimos vinte anos.

contemporaneidade, o amor, a melancolia, a solidão, os *Poetas sem qualidades*<sup>6</sup>, etc. Tais registros não saíam da minha cabeça e, quando retornei à UFSC, decidi que leria a poesia de Rui Pires Cabral, que transformava em matéria poética a geografia contemporânea. A partir de então, li, principalmente em sites da internet, tudo o que encontrava sobre o poeta, porém o “tudo” era quase “nada”. Nessa época, consegui comprar apenas um livro de Rui Pires Cabral, intitulado *Música antológica & onze cidades*<sup>7</sup>, via importação, por uma grande livraria e, pelo seu catálogo on-line, soube da existência de uma antologia poética brasileira dedicada a tal obra (o segundo volume da coleção *Portugal, 0*<sup>8</sup>), que não consegui comprar junto com aquele livro, pois ela já se encontrava esgotada.

Quanto mais eu pesquisava sobre o poeta e a recente poesia portuguesa, mais eu percebia o importante papel exercido pelas antologias poéticas que coopera(ra)m para a divulgação da obra de autores contemporâneos, mas cujo acesso era extremamente dificultoso, já que, assim como a edição brasileira, outra antologia, *Poetas sem qualidades*, também estava esgotada. Tudo isso só contribuiu para o aumento do meu interesse, e se era quase impossível, naquele momento, ler esta antologia portuguesa, eu poderia tentar ler a brasileira, pois o fato de haver uma publicação inteira dedicada à poesia de Rui Pires Cabral editada aqui no país me fez acreditar que poderia existir um real interesse acadêmico sobre ela. Descobri, logo depois, que o segundo volume da coleção *Portugal, 0* foi organizado por Luis Maffei, professor de literatura portuguesa vinculado à Universidade Federal Fluminense. Resolvi então escrever para o prof. Dr. Luis Maffei para saber mais sobre Rui Pires Cabral e, a partir do seu primeiro retorno, comecei a ler e a entender melhor essa poesia e o seu respectivo contexto crítico-literário.

Com isso, soube que algumas antologias literárias, especialmente de poesia, que optaram por registrar obras contemporâneas (como as duas já referidas), lançaram, na cena poética da primeira década do século XXI, nomes de autores jovens cujas obras

---

<sup>6</sup> FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002. Trata-se de uma antologia de poesia publicada com o objetivo de apresentar parte da obra de poetas contemporâneos então poucos reconhecidos criticamente em Portugal no momento em que ela foi lançada.

<sup>7</sup> CABRAL, Rui Pires. *Música antológica & onze cidades*. Lisboa: Presença, 1997.

<sup>8</sup> MAFFEI, Luis (Org.). *Portugal, 0*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007. v. 2 [Poesia de Rui Pires Cabral].

parecem ter sido legitimadas pela crítica literária após a publicação dos *Poetas sem qualidades*. Consciente da importância dessa edição para o entendimento da obra de Rui Pires Cabral, decidi lê-la, mesmo que parcialmente, e foi o que fiz, com a ajuda do prof. Maffei. E quando eu (re)lia o prefácio da antologia, nomeado o “Tempo dos puetas” [sic], que foi enviado pelo professor Maffei, parava neste trecho final:

O que, de alguma maneira, aproxima estes nomes (e legitimará, porventura, reuni-los num mesmo livro) são, precisamente, **as várias “qualidades” que notoriamente não possuem. Estes poetas não são muita coisa.** Não são, por exemplo, ourives de bairro, artesãos tardo-mallarmeanos, culturalizadores do poema digestivo, parafraseadores de luxo, limadores das arestas que a vida deveras tem. Podemos, pelo contrário, encontrar em todos eles um **sentido agónico** (discretíssimo, por vezes) e sinais evidentes de perplexidade, **inquietação** ou escárnio **perante o tempo e o mundo em que escrevem.** Não serão, de facto, poetas muito retóricos (embora à retórica, de todo, se não possa fugir), mas **manifestam força – ou admirável fraqueza – onde outros apenas conseguem ter forma ou uma estrutura anémica. Comunicam, em suma;** não pretendem agradar ou ser **poeticamente correctos.** Só é possível falar destes poetas negativamente (e ainda bem): aproxima-os a **falta de todas essas qualidades** em que os meus contemporâneos se têm revelado pródigos. Por isso estão aqui, a desabrigo, a dizer o que dizem<sup>9</sup>.

Manuel de Freitas, organizador dos *Poetas sem qualidades*, parece destacar, nesse fragmento do seu prefácio, o viés semântico e a comunicabilidade dos discursos poéticos “sem qualidades”, dentre eles o de Rui Pires Cabral. Diante disso, me interroguei na época da escrita do projeto de mestrado: como poderia a comunicação ser sobrevalorizada ao aspecto formal no texto poético, no qual acredito que todos os elementos, tanto os semânticos quanto os formais, são igualmente

---

<sup>9</sup> FREITAS, Manuel de (Org.). O tempo dos puetas [Prefácio]. In: \_\_\_\_\_. *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002. p. 14-15. Os grifos em negrito são meus e os demais do autor.

significativos para construir uma determinada leitura<sup>10</sup>? Esse questionamento está presente ao longo de toda a dissertação, cujo principal objetivo é apresentar leituras de parte da poesia de Rui Pires Cabral, enfatizando também o seu aspecto formal ao atentar-me, analiticamente, à linguagem que estrutura os versos desse autor.

Meu interesse pelo viés formal surgiu não apenas pela leitura de tal obra poética, como também pela conjuntura que a cerca, já que Rui Pires Cabral é reconhecido como um poeta “sem qualidades” e suas publicações estão relacionadas ao grupo de jovens autores que publicam suas obras através de pequenas editoras<sup>11</sup> e que juntos encenariam uma espécie de “movimento literário” iniciado pela publicação dos *Poetas sem qualidades*. Importante dizer, nestas considerações iniciais, que a referida antologia mantém com parte da crítica portuguesa uma tensa relação, pois há quem os elogie, como Rosa Maria Martelo e Joaquim Manuel Magalhães, e também quem apresente a eles restrições, como Gastão Cruz e o poeta Luís Quintais, para citar apenas alguns exemplos. Nos estudos dedicados à recente poesia portuguesa, fala-se muito da presença de traços da contemporaneidade em algumas obras como a de Rui Pires Cabral. Acredito, porém, que seja necessário pensar nessa e também em outras questões suscitadas pela leitura dessa produção poética, como a maneira pela qual algumas reflexões crítico-culturais acerca do tempo contemporâneo são materializadas nessa e nas demais obras “sem qualidades”. Assim, optei por estudar o ritmo que singulariza a poesia de Rui Pires Cabral com a finalidade de pensar na maneira pela qual é criada a relação entre ela e a contemporaneidade, relação essa construída no espaço do poema, cujo entendimento depende da semântica e da forma pela qual cada termo mobilizado se apresenta ao leitor.

---

<sup>10</sup> Para entender algumas características do discurso poético neste trabalho, baseio-me nas reflexões de Octavio Paz em *O arco e a lira*, dentre elas o respectivo trecho: “[...] No poema a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõem a prosa e a fala cotidiana. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto como os valores significativos. Na criação poética não há vitória sobre a matéria ou sobre os instrumentos [...] mas um colocar em liberdade a matéria. Palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação mal ingressam no círculo da poesia, Sem deixarem de ser instrumentos de significação e comunicação, convertem-se em ‘outra coisa’. [...] o poema é algo que está mais além da linguagem. Mas isso que está mais além da linguagem só pode ser conseguido através da linguagem”. In: PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 26 e 27.

<sup>11</sup> Alguns exemplos de editoras: Averno, Língua Morta, Paralelo W, etc.

Diante dos poemas, eu quis saber se era possível ler neles a noção de circularidade que caracteriza esse tipo de discurso de acordo com as reflexões de Paul Valéry, Octavio Paz<sup>12</sup> e outros autores. A partir de então, me interessei por questões teóricas relacionadas à noção de ritmo, um dos aspectos que acredito materializar a ideia de *versus*<sup>13</sup>. Para estudar tal viés na obra de Rui Pires Cabral, dediquei-me à observação do uso regular de dois recursos formais – a célula rítmica e o *enjambement* –, pensando se haveria o constante trabalho formal com eles ao longo de sua poesia.

Assim, no primeiro capítulo da dissertação, apresento algumas questões que marcam a cena poética portuguesa contemporânea com o objetivo de localizar literariamente a obra de Rui Pires Cabral, que publicou boa parte de seus livros no século XXI. Já no capítulo seguinte, procuro articular uma discussão acerca de alguns conceitos de elementos formais característicos do discurso poético, como os de verso, verso livre, *versus*, ritmo, células rítmicas e *enjambement*, que apoiam a análise do *corpus* de pesquisa, constituído pelas duas versões do livro *A super-realidade* (1995; 2011) e *Longe da aldeia* (2005). Finalmente, no terceiro capítulo, leio alguns poemas selecionados de *Longe da aldeia*, publicado pela editora Averno, que também lançou a antologia *Poetas sem qualidades*. Escolhi esse livro porque creio que nele há um amadurecimento poético no que se refere ao trabalho com as células

---

<sup>12</sup> Sobre a noção de circularidade, diz Paz: “[...] O poema [...] apresenta-se como um círculo ou uma esfera – algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. E essa constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e que vem, que cai e se levanta”. In: PAZ, op. cit., p. 83-84.

<sup>13</sup> Affonso Romano Sant’Anna, no prefácio que ele escreveu para o livro de Manuel Graña Etcheverry, pontua que “verso tem a ver com o ‘volver’ [voltar] e com a maneira como o arado cria ‘sulcos’ na terra, revolvendo, indo e voltando sobre o terreno para que algo frutifique. E soma a isso a lembrança de que a própria palavra ‘prosa’ teria o sentido de ‘vuelto hacia adelante, extendido o digirido hacia adelante y a los lejos’”. SANT’ANNA, Affonso Romano. Em torno do mistério poético [Prefácio]. In: ETCHEVERRY, Manuel Graña. *El ritmo en el verso*. Córdoba: Del Copista, 2003. p. 11-12. Grifos do autor. Outro autor que também atribui o significado etimológico de retorno à palavra “verso” é Carlos Felipe Moisés, que diz: “‘Verso’ provém do latim *versus*, que por sua vez deriva do particípio passado de *vertere* (voltar, virar, desviar), e significa linha, fileira, renque. Na origem, o termo se aplica à ação do arado, no cultivo da terra (Virgílio: *In versum distulit ulmos*, ‘Plantou olmeiros em linha’), mas é aplicável também, já agora como adjetivo, a um tipo especial de discurso, a poesia, que se interrompe a intervalos regulares, e volta, e torna a se interromper, e torna a voltar, em movimentos sucessivos, formando igualmente linhas, renques ou alamedas (Apuleio: *Versa oratio*, ‘Poesia’, simplesmente; ao pé da letra, ‘oração virada ou desviada’)”. In: MOISÉS, Carlos Felipe. *Indagações sobre o verso livre*. Disponível em: <<http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-4/indagacoes-sobre-o-verso-livre/>>. Acesso em: 08 jul. 2013. Grifos do autor.

rítmicas e o *enjambement* e também porque, através de sua leitura, posso expor alguns dos meus pressupostos e hipóteses de leitura, como a ideia de ser a pausa um importante recurso que contribui para o entendimento da maneira pela qual se materializa a relação entre o sujeito poético e a contemporaneidade, sendo ele poeticamente construído como um leitor crítico que se posicionaria diante do tempo contemporâneo. A partir da análise rítmica do *corpus*, portanto, desejo mostrar como a temática de cada poema é reforçada também pela sua estrutura para que assim seja possível reconhecer o *versus* na poesia de Rui Pires Cabral, o que evidenciaria a existência de um trabalho, de uma atenção com o aspecto formal nessa obra.



## 1 ALGUMA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

Vemo-los por vezes  
dentro das janelas, vultos  
delicados como miniaturas  
ou meros reflexos que passam  
nos vidros<sup>14</sup>

Para uma dentre várias possibilidades de compreensão da cena de poesia contemporânea que se constrói a cada dia em Portugal, vai-se, neste capítulo, dimensionar sua complexidade, formada por obras de autores cujas poéticas e temas nem sempre convergem entre si. Apesar deste meu gesto crítico ser atravessado, subjetivamente, pelas minhas escolhas, mais do que expor impressões parciais – que são inevitáveis –, desejo mostrar pontos outros daqueles que historicamente, ou institucionalmente, se dedicam ao estudo da poesia portuguesa, a fim de iniciar, nesta descoberta às avessas, o entendimento daquilo que acontece hoje em matéria de poesia naquele país, através da produção poética de Rui Pires Cabral, que estreou em meados dos anos noventa e que, aos poucos, tem seu valor literário reconhecido criticamente.

Assim como ele, outros poetas também começaram a publicar na última década de 1990 e, talvez motivada por isso, Rosa Maria Martelo<sup>15</sup> publicou “Anos noventa: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa”<sup>16</sup> em 1999. Trata-se de um artigo de viés panorâmico direcionado à seleção de vozes representativas da última década do século XX, no qual a autora teceu curtas reflexões críticas acerca das tendências literárias que então se destacavam<sup>17</sup>. Naquele momento, havia a coexistência de diversos projetos literários, a “pulverização de ordens e de mundos que fatalmente [...] [conduzia a poesia] ao

<sup>14</sup> CABRAL, Rui Pires. I felt that it was all unreal [Excerto]. In: \_\_\_\_\_. *Oráculos de cabeça*. Lisboa: Averno, 2009. p. 11.

<sup>15</sup> Rosa Maria Martelo é professora doutora de literatura na Universidade do Porto e autora de inúmeros artigos sobre poesia. Ela escreveu três importantes livros sobre o tema: *Em parte incerta* (2004), *Vidro do mesmo vidro* (2007) e *A forma informe* (2010), sendo este último vencedor do prêmio português Jacinto do Prado Coelho em 2012.

<sup>16</sup> MARTELO, Rosa Maria. Anos noventa: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa. In: *Via Atlântica*, São Paulo, n. 3, Não paginada, 1999. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03\\_17.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03_17.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2012.

<sup>17</sup> Cf. MAFFEI, Luis. Agora a dizer de agora, um esboço contemporâneo. In: ALVES, Ida; MAFFEI, Luis (Orgs.). *Poetas que interessam mais*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. p. 385.

fragmentário e à acumulação heterodoxa do diverso”<sup>18</sup>. Para dimensionar o aspecto heterogêneo daquela cena, cito alguns dos nomes e tendências registrados no referido artigo: Paulo José Miranda, João Luis Barreto Guimarães, Paulo Pais e o registro de acontecimentos mínimos e também a “desmontagem do discurso quotidiano” no espaço do poema; Fernando Pinto do Amaral, Luís Quintais, Maria do Rosário Pedreira e o “sentimento de reconhecida melancolia, associável com a experiência irremediavelmente diferida de um acontecimento redentor”; José Tolentino Mendonça, Daniel Faria e a poesia de viés mais epifânico e metafórico, em que se lê um “conhecimento unitivo e totalizante, onde a palavra ganha a consistência de verbo absoluto [e profético]”; Francisco Duarte Mangas, Firmino Mendes e Agripina Costa Marques, que reivindicavam “um elo de continuidade com a poética mallarmeana”; Isabel Cristina Pires e a poesia “mais vincadamente sensorial, unindo a percepção da cor, dos sons e das formas a uma experiência do mundo acima de tudo emocional”; Ana Luísa Amaral e a “revisitação e desconstrução irónica dos grandes temas da Modernidade estética [...] [que] conduz ao fragmento narrativo, ao *‘fait-divers’*, à exploração da memória e mesmo ao humor”; Rui Pires Cabral, “ao combinar um registro quase diário, se bem que fragmentário [...], com a designação de um *tu* que permite o transporte do leitor para essa experiência de discursivização de um mundo eminentemente subjectivo” e outros<sup>19</sup>. Em meio a essa pluralidade de nomes e poéticas, Rosa Maria Martelo atentou para o que poderiam ser elementos do fio condutor desse período:

a memória pessoal e literária, a valorização da experiência subjectiva, a exploração do fragmento narrativo subitamente revelador, a contraposição do poder criativo da linguagem a uma experiência existencial ou ontológica de perda, de desencontro e de ruína, o recuo pelo humor e pela ironia são elementos que parecem essenciais para caracterizar globalmente a poesia portuguesa mais recente. [...] [Estamos] a assistir ao momento em que a variedade dessa riqueza poética começa a

---

<sup>18</sup> MARTELO, op. cit., p. 225.

<sup>19</sup> O panorama poético aqui registrado advém da leitura de Martelo no referido artigo de 1999, do qual citei alguns fragmentos das respectivas páginas: 227 (os dois primeiros), 228, 229 (o quarto e o quinto), 231 e 232 In: Id. Grifos da autora.

dar-se como herança, abrindo, num vasto campo de tradições, um vasto campo de possibilidades<sup>20</sup>.

Com a publicação, em 2011, do artigo “Agora a dizer de agora, um esboço contemporâneo”<sup>21</sup>, de Luis Maffei, uma questão foi colocada: “falar de poesia contemporânea, tendo como interesse uma contemporaneidade rigorosa, exige tratar de obras em progresso, forçosamente inconclusas”<sup>22</sup>. Penso que a ideia de impossibilidade de abordar a recente poesia em sua totalidade é válida e demanda daquele que a lê a qualidade de ser um leitor em desassossego, que faz os recortes que lhe convêm num cenário composto por uma diversidade de fragmentos de obras literárias inconclusas, ainda em formação. Motivada pelas considerações de Rosa Maria Martelo e Luis Maffei, escolhi ler parte da obra de Rui Pires Cabral, autor vinculado aos *Poetas sem qualidades*<sup>23</sup>. Para tanto, apresento, neste primeiro capítulo, traços dessa cena de poesia contemporânea com o objetivo de localizar e contextualizar a obra de Rui Pires Cabral através da exposição de fatos que marca(ra)m a conjuntura crítico-cultural na qual ela está inserida.

---

<sup>20</sup> Ibid., p. 233.

<sup>21</sup> ALVES; MAFFEI, 2011.

<sup>22</sup> Ibid., p. 381.

<sup>23</sup> FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

## 1.1 O mosaico, o suporte e a crítica

As antologias de poesia recentemente editadas e publicadas consistem em um importante recurso crítico que contribuem para o entendimento de algumas linhas de força da literatura contemporânea, já que “uma antologia literária é um artefato cultural no qual se manifestam algumas das tensões internas que constituem estrutural e processualmente aquilo que designamos por «cultural»”<sup>24</sup>. Nesse sentido, a leitura de uma antologia pode proporcionar, além do conhecimento de novos nomes, um panorama de acontecimentos literários, num contato inicial com autores cujas obras poderiam até então ser acessíveis a poucos. De acordo com Manuel Gusmão,

[uma] antologia dos contemporâneos põe em jogo de forma particularmente nítida as tensões entre memória e esquecimento, ou entre arquivo e cânone, assim como tende a exacerbar aquilo que sua construção é da ordem da antecipação ou da disposição dos possíveis a vir, ou seja, do lugar disposto em aberto para o futuro: a inclusão e a exclusão tendem a projectar uma dada configuração do aberto [...] o grande problema que o antologiar contemporâneos enfrenta talvez não seja tanto o da projecção do presente sobre o passado próximo [...], mas resida antes no facto de essa operação afectar mais nitidamente as nossas próprias representações do presente em que lemos (e vivemos), produzindo efeitos de leitura, de entendimento ou de configuração desse nosso presente e dos seus possíveis, o que torna essa actividade mais porosa aos conflitos de interesse (hermenêuticos, culturais, simbólicos e ideológicos) que estruturam qualquer presente<sup>25</sup>.

No caso específico das antologias contemporâneas, cujo objetivo principal seria o de selecionar textos de autores “desconhecidos”, a ampliação do contato do público leitor com as obras apresentadas demanda reflexões críticas sobre a relação estabelecida

---

<sup>24</sup> GUSMÃO, Manuel. O tempo da poesia: uma constelação precária. In: \_\_\_\_\_. *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 523-524.

<sup>25</sup> Ibid., p. 527-528.

entre o seu respectivo organizador e a produção literária à qual ele é contemporâneo e pretende registrar via antologia. Digo isso devido a algumas interrogações que me sucedem quando me deparo com esse tipo de publicação: seria o ato de organizar um livro em formato de antologia um desejo de legitimar obras e autores escolhidos como formadores de uma linha de força predominante, reconhecendo-a como “principal tendência” ou “referência dominante”? Seria possível um distanciamento afetivo e crítico em relação à suposta qualidade das recentes produções a serem incluídas em tal projeto editorial? As antologias colaborariam para o entendimento de um dado momento histórico-literário de maneira “distanciada”, na medida em que, quando contemporâneas, registram “o presente [que] é aquilo em relação ao que não temos distância [cronológica] suficiente para ver bem, ou porque a coisa está junto ao olho ou porque está escondida justamente porque sobre-exposta”<sup>26</sup>? Creio ser necessário refletir sobre tais questões para que seja possível pensar no vínculo temporal estabelecido entre o projeto literário de determinada antologia e as obras escolhidas para serem divulgadas, pois:

É frequente encontrarmos antologias nas quais o responsável da selecção ocupa uma posição autoral forte, designadamente quando é ele próprio poeta, e de uma forma, expressa ou não, o seu trabalho de antologizador surge como uma espécie de cânone pessoal ou de retrato de família<sup>27</sup>.

Pergunto-me se o ato de publicar uma antologia em baixíssima tiragem, como é o caso de *Poetas sem qualidades*<sup>28</sup>, muito repercutida criticamente em Portugal, seria uma maneira de resistir à sociedade de consumo, caracterizada pela cultura mercadológica, que estimula o desejo contínuo de adquirir produtos, ou uma simples estratégia comercial decorrente do diagnóstico de mercado, da procura, pelo público leitor de poesia, que é diminuto. Independente das respostas, tal gesto não se limita a atingir as práticas comerciais da pequena editora lisboeta Averno, que a editou em 2002. Ele está relacionado também a

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 528.

<sup>27</sup> Ibid., p. 530.

<sup>28</sup> FREITAS, 2002.

seu texto de abertura, intitulado “O tempo dos puetas”, do qual cito esta passagem:

Que se lhe chame ou não “democracia” é o que menos importa [referência à reflexão de Guy Debord sobre “a sociedade do espetáculo” em livro homônimo]; estamos perante o reino do quantitativo, da mercadoria que se assume como tal. Ao homem reificado, cabe um tempo – e também, a cada vez mais, um espaço – *sem qualidades*<sup>29</sup>.

Não apenas esse fragmento do prefácio é polêmico, mas o é todo o texto assinado por Manuel de Freitas, também poeta, que encena aqui papel de organizador e que assume uma voz declaradamente crítica. É interessante pensar na localização desse texto dentro de um livro, organizado no formato de antologia e também na função que lhe é atribuída corriqueiramente: texto de apresentação que antecede trechos escolhidos da obra de determinados autores. Para um leitor que segue o movimento proposto pela configuração editorial desse tipo de livro, o prefácio assume um lugar de destaque, tendo o poder de direcionar um determinado viés de leitura. No caso dos *Poetas sem qualidades*, o espaço reservado a uma efetiva – e breve – apresentação é encontrado no final do livro, num outro texto diferente do prefácio, nomeado “9 x 7”, em referência aos sete poemas selecionados de cada um dos nove poetas escolhidos, todos estreantes na década de noventa — Ana Paula Inácio, Carlos Alberto Machado, Carlos Luís Bessa, João Miguel Queirós, José Miguel Silva, Nuno Moura, Rui Pires Cabral, Vindeirinho e um poeta anônimo — e supostamente “despossuídos” de qualidades. Diante disso, me recorro da significativa fala de um dos poetas, José Miguel Silva, acerca desse projeto: “Se o Manuel de Freitas pensa que sim [que ele e os demais são poetas “sem qualidades” no que diz respeito aos procedimentos poéticos], é porque sou, pois ele tem sempre razão”<sup>30</sup>.

N’“O tempo dos puetas”, os autores e respectivas obras não são apresentados na abertura do livro, como dito. Ao contrário, lê-se um

<sup>29</sup> Ibid., p. 10. Grifos do autor. O texto do prefácio “O tempo dos puetas” encontra-se no Anexo A. A sua reprodução foi autorizada por Manuel de Freitas.

<sup>30</sup> Transcrição de parte da fala de José Miguel Silva em entrevista a Filipa Leal no ano de 2004. In: EIRAS, Pedro. *Um certo pudor tardio: ensaio sobre os «poetas sem qualidades»*. Porto: Edições Afrontamento, 2011. p. 45.

prefácio cujo tom se aproxima ao de um manifesto, pois a voz crítica do organizador parece querer direcionar a leitura e a compreensão dessas obras contemporâneas como manifestações artísticas que melhor materializariam a resistência à cultura e aos modos de vida da sociedade atual e também a um segmento da tradição literária ao qual eles "não estariam" aparentemente atrelados.

No tom da fala e no posicionamento crítico de Manuel de Freitas, parece haver o desejo de ruptura, evidenciado pelo registro de termos negativos, recursos linguísticos que se aproximam dos discursos dos manifestos vanguardistas da primeira metade do século XX, nos quais se lê a vontade de romper e instaurar uma novidade estética, como apontou Antoine Compagnon n' *Os cinco paradoxos da modernidade*:

A vanguarda não é somente uma modernidade mais radical e dogmática. Se a modernidade se identifica com uma paixão do presente, a vanguarda supõe uma consciência histórica do futuro e a vontade de se ser avançado em relação ao seu tempo. [...] Dois lados contraditórios constituem, na realidade, a vanguarda: a destruição e a construção, a negação e a afirmação, o niilismo e o futurismo. Por causa dessa antinomia, a afirmação vanguardista só serviu, muitas vezes, para legitimar uma vontade de destruição, sendo o futurismo teórico um pretexto para a polêmica e a subversão<sup>31</sup>.

É evidente que, em *Poetas sem qualidades*, não temos uma publicação "de vanguarda", pois é um livro contemporâneo e não moderno, cronologicamente falando. Contudo, o tom negativo do seu prefácio assemelha-se àquele dos movimentos vanguardistas, pois a negatividade do "Tempo dos poetas" configura-se em uma estratégia discursiva, articulada pelo seu organizador para talvez destacar a referida antologia no mercado editorial português, na medida em que este é formado por editoras que, em sua maioria, publicam títulos "em massa", disponibilizados em grandes tiragens de exemplares e em diversas livrarias, algo a que se diferencia a postura da Averno, que publica, em edições únicas, uma média de 500 exemplares por título,

---

<sup>31</sup> COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010. p. 40.

sendo seus livros, ainda hoje, passados mais de dez anos de fundação da editora, difíceis de serem encontrados em livrarias, se comparados àqueles publicados pelas médias e grandes editoras portuguesas.

A localização d’”O tempo dos puetas” parece ser estratégica: há motivo para o prefácio anteceder os poemas que justificam os *Poetas sem qualidades*, título de estreia da Averno. Para essa jovem editora, naquele contexto, haveria a necessidade do destaque e da singularidade frente à política e ao reconhecimento social e crítico das demais editoras. Não acredito ser coincidência o fato de que, logo após a leitura das duas seções da antologia, a primeira, destinada à sua abertura, e a segunda, na qual há, efetivamente, os poemas, encontra o leitor outra parte do livro cujo objetivo é realmente apresentar os autores selecionados: o texto “9x7”. Toda essa ordenação, portanto, me diz muito acerca da conjuntura crítica e política de quem publica os *Poetas sem qualidades*, no caso a Averno, que tem o poeta Manuel de Freitas como um dos seus colaboradores mais comprometidos.

Pedro Eiras, professor de literatura da Universidade do Porto, que estuda a poesia portuguesa contemporânea, lançou, no final de 2011, um livro que muito contribui para o entendimento do impacto dessa publicação, nomeado “*Um certo pudor tardio*: ensaio sobre os «poetas sem qualidades»”. Nele, o autor desenvolveu uma reflexão acerca dos principais temas evocados pelos *Poetas sem qualidades*, como a tentativa de compreender o que consistiria “uma qualidade”, o ato de ser “sem qualidades” ou o “contemporâneo”, assim como a discussão sobre questões relacionadas ao capitalismo, à tradição literária, às citações evocadas pelos poetas contemporâneos portugueses em seus poemas, dentre eles o próprio Manuel de Freitas, que não teve poemas selecionados na antologia de 2002. Logo no início, Eiras pontua que:

Talvez devamos ler mais devagar o que Manuel de Freitas postula em calculada velocidade. Não é certo que haja apenas «um tempo», dito «sem qualidades», e nem sabemos ainda – saberemos alguma vez? – o que seja uma «qualidade». Talvez o *mesmo* tempo seja «sem» e «com» qualidades; talvez o tempo e o presente sejam plurais, e o prefácio de Manuel de Freitas invente



o singular, para gerar o diagnóstico, ou o problema<sup>32</sup>.

A hipótese de reivindicação do singular é interessante, pois a antologia testemunha parte da cena poética do final do século XX, cujos autores, cada qual à sua maneira e independentemente de terem sido selecionados, articularam diálogos, (re)leituras e questionamentos com a tradição literária. Existem, portanto, temáticas e poéticas diversas que formam um oscilante mosaico, caracterizado como fragmentário e disperso<sup>33</sup>. Assim, o ato de singularizar-se – e utilizo aqui o pronome reflexivo ao inserir Manuel de Freitas nos *Poetas sem qualidades* – configuraria uma estratégica maneira de destacar-se na fluidez desse mosaico, construído diariamente por diferentes “ordens”, num desejo de direcionar percursos críticos e estéticos na contemporaneidade literária de geografia complexa e recortada por vários caminhos.

A polémica sobre a publicação da antologia foi tamanha que, após um ano, em 2003, dedicou-se um número da revista *Relâmpago*<sup>34</sup> aos *sem qualidades*<sup>35</sup> e à poesia produzida em território português no início do século XXI. Abrem tal número cinco textos críticos assinados por António Guerreiro, Fernando Pinto do Amaral, Gastão Cruz, Rosa Maria Martelo e Vítor Moura, seguidos por transcrições de poemas de Carlos Bessa, João Luís Barreto Guimarães, Jorge Gomes Miranda, José Mário Silva, José Miguel Silva, José Ricardo Nunes, José Tolentino Mendonça, Luís Quintais, Manuel de Freitas, Paulo José Miranda, Pedro Mexia, Rui Coias e Rui Pires Cabral.

António Guerreiro constata, no primeiro ensaio da revista<sup>36</sup>, o surgimento de uma nova poesia em Portugal, figurada por poetas estreantes nos últimos anos e presentes em antologias — duas de viés mais panorâmico, organizadas por Pedro Mexia<sup>37</sup> e Jorge Reis-Sá<sup>38</sup> e

---

<sup>32</sup> EIRAS, 2011, p. 16. Grifos do autor.

<sup>33</sup> Utilizo, em algumas passagens, a expressão “mosaico fluido” em referência ao título de um importante estudo de autoria de Fernando Pinto do Amaral, cujo tema é a poesia portuguesa a partir da década de 1970. Cf. AMARAL, Fernando Pinto do. *O Mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente* (autores revelados na década de 70). Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

<sup>34</sup> AMARAL, Fernando Pinto do (Org.). *Relâmpago*: revista de poesia, Lisboa, n. 12, 2003.

<sup>35</sup> Grifos meus.

<sup>36</sup> GUERREIRO, António. Alguns aspectos da poesia contemporânea. *Relâmpago*: revista de poesia, Lisboa, n. 12, 2003.

<sup>37</sup> MEXIA, Pedro. *Antologia da novíssima poesia portuguesa*. Tomar: O Contador de Histórias, 1997.

outra mais crítica, de Manuel de Freitas<sup>39</sup> —, cujos escolhidos tiveram no início tímida recepção crítica. Segundo o autor, com esses três livros, as respectivas obras foram posteriormente repercutidas em jornais e textos críticos acadêmicos de seus conterrâneos. Guerreiro pontua também que se assiste, na contemporaneidade, ao fenômeno de “reconfiguração dos meios e dos modos de circulação de poesia”<sup>40</sup>, algo talvez decorrente do fato de haver lá inúmeras editoras: por exemplo, a Averno, que publica muitos livros de poesia, mesmo que em ínfimas tiragens; a Pequena Morte, que lançou, em 2011, a reedição do segundo livro de Rui Pires Cabral, *A super-realidade*, em cem exemplares; e a Pianola, que estreou com a publicação de um dos mais recentes livros do poeta, nomeado *Biblioteca dos rapazes*, lançado em dezembro de 2012 numa tiragem de trezentos e cinquenta exemplares.

A antologia de Freitas recebeu atenção crítica na segunda metade desse ensaio. De acordo com Guerreiro, seu prefácio estabeleceria a relação entre aqueles poetas e o tempo contemporâneo, gesto que desejaria filiar-se literariamente à linha da modernidade dedicada ao prosaísmo, em forte diálogo com a obra de Charles Baudelaire, especialmente com o poema em prosa “A perda da auréola”<sup>41</sup>. A poesia contemporânea, no entanto, não se limitaria somente a essa conjuntura de autores filiados ao antilirismo, cujas obras, supostamente, “ignorariam” os aspectos formais para a construção dos discursos poéticos e também para as respectivas leituras críticas, lidas n’ “O tempo dos poetas”. Apesar disso, Guerreiro afirma que atualmente, no poema, o “golpe da magia” consiste em “interromper aquilo que está diante dos nossos olhos, em provocar um acto de estranhamento que faz com que apareça uma nova forma de experiência [d]aquilo que estava escondido na repetição banal”<sup>42</sup>. Desse modo, uma das tendências da poesia contemporânea consistiria no registro de temas e episódios relacionados ao cotidiano, o que não se configura em uma “novidade” propriamente dita, como se pode ler no seguinte poema de Carlos Bessa:

Música ou qualquer coisa que faça barulho

---

<sup>38</sup> REIS-SÁ, Jorge (Org.). *Anos 90 e agora: uma antologia da nova poesia portuguesa*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quase, 2001.

<sup>39</sup> FREITAS, 2002.

<sup>40</sup> GUERREIRO, 2003, p. 13.

<sup>41</sup> BAUDELAIRE, Charles. A perda da auréola. In: \_\_\_\_\_. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 253.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 17.

e enche o vazio da espera –  
 instruções mecânicas, avisos electrónicos  
 – até que chegue voz verdadeira  
 com nome, vontade, profissão,  
 capaz de responder com indiferença  
 e cinismo à aflição. Mas, não raro,  
 depois de guerra qualquer, depois do  
 pingue-pongue das palavras vazias,  
 sobrevém um conforto, uma quase alegria,  
 também pela ilusão de que o comércio  
 é esse intercâmbio do bem pelo mal  
 e deste pelo amor<sup>43</sup>.

Daqueles que percorreram acerca dessa cena, Gastão Cruz é quem mais resistiu ao projeto de *Poetas sem qualidades*. Logo no início do seu ensaio<sup>44</sup>, lê-se a seguinte interrogação: “será a nova poesia uma poesia nova?”. Sua resposta foi dizer que as poesias de Cesário Verde e Camilo Pessanha, sim, são novas e que para serem dignos dessa qualificação é preciso que os poetas contemporâneos superem “o descritivismo morno, a observação rasteira do que [os cercam], a má prosa disfarçada de poema”<sup>45</sup>. A sua crítica centra-se sobretudo na postura do organizador da antologia, o que torna compreensível a passagem na qual António Guerreiro, no seu ensaio, atenta aos riscos corridos por Freitas em 2002. Sobre isso, pontua Gastão Cruz:

Não poderia falar de “nova poesia portuguesa” sem me deter um pouco na estranha postura de Manuel de Freitas, dado o protagonismo que, em contradição flagrante com uma pouco convincente encenação de marginalidade, a sua intervenção vem assumindo. Trata-se de uma actividade que no plano crítico se baseia, por norma, em meras execuções sumárias [...] sem qualquer fundamentação ou desenvolvimento de pontos de vista, numa recusa sistemática de toda a poesia

---

<sup>43</sup> BESSA, Carlos. Dentro de momentos, moral. *Relâmpago*: revista de poesia, Lisboa, n. 12, 2003, p. 72.

<sup>44</sup> CRUZ, Gastão. “Nova poesia” e “poesia nova”. *Relâmpago*: revista de poesia, Lisboa, n. 12, 2003, p. 29-37.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 31.

que não esteja de acordo com a sua inconsistente teorização<sup>46</sup>.

Já no penúltimo ensaio da revista<sup>47</sup>, algumas questões foram repercutidas a partir da seguinte proposição, formulada por Rosa Maria Martelo: a ideia de que estariam os poetas contemporâneos desejosos de um “reencontro com o leitor”; atitude essa que estabeleceria um diálogo com o mencionado poema em prosa baudelairiano, no qual um poeta deixara sua aura cair na enlameada rua de uma grande cidade moderna. Nesse sentido, haveria hoje um efeito de *déjà vu* presente em recentes obras, desencadeado pela vontade de comunicar experiências partilháveis através do reconhecimento, no espaço do poema, de temáticas relacionadas ao mundo habitual também do leitor contemporâneo; um desejo de registrar um tempo de poéticas atravessadas pelo predomínio da:

exploração lírica do fragmento narrativo em articulação com a valorização da experiência individual e da memória, a articulação do poema como experiência emocional do mundo, a importância de que se reveste a valorização do circunstancial, do particular e do privado<sup>48</sup>.

Também nesse ensaio, Martelo reflete sobre um cúmplice “contrato de leitura”, de viés memorialístico, estabelecido entre algumas obras de poesia e o leitor. Diz ela que:

[...] [o] reconhecimento de que toda a realidade, mesmo nas suas representações mais comuns, tende a ocultar o real é precisamente o que permite a possibilidade do estabelecimento de um contrato de leitura de tipo realista, não de acordo com a lógica positivista, naturalmente, mas no estrito sentido de se constituir sobre a pressuposição do reconhecimento, por parte do leitor, do seu mundo habitual. [...] Ao desenvolver novas formas de cumplicidade discursiva com o

---

<sup>46</sup> Id.

<sup>47</sup> MARTELO, Rosa Maria. Reencontrar o leitor. In: *Relâmpago*: revista de poesia, Lisboa, n. 12, 2003, p. 39-52.

<sup>48</sup> Ibid., p. 46.

leitor, e com o mundo do leitor, a poesia continua, assim, a assumir a mesma capacidade de resistência enquanto forma que Adorno observa na arte da Modernidade. Mas, num mundo onde a exploração da intransitividade dos discursos se tornou tão cotidiana quanto insuportável, a forma procurada é necessariamente outra, e a questão essencial parece ser, agora, a de inventar uma linguagem verdadeiramente “limpa”. E comunicante<sup>49</sup>.

Considerar o “contrato de leitura” para iniciar o entendimento de manifestações poéticas contemporâneas, como aquelas apresentadas nos *Poetas sem qualidades*<sup>50</sup>, se configuraria, portanto, numa estratégia crítica interessante, porém não suficiente para entender essa cena. Como já dito, ela é complexa e formada por diversas linhas de força nem sempre próximas, situação que pode ser observada no depoimento do poeta Luis Quintais, o qual testemunha a sua postura “à margem”, declaradamente afastada da vertente à qual a maioria dos poetas supostamente estariam filiados atualmente. Questionado sobre quais seriam os poetas contemporâneos com quem mais ele se identificaria, em entrevista concedida à Deyse dos Santos Moreira, publicada na revista brasileira *Abril* (2012), o poeta respondeu:

Não sei se há uma linhagem, mas há poetas dos quais me sinto mais próximo. Na minha geração, confesso que nem sempre me sinto muito próximo da maior parte das pessoas. [...] Eu acho que os poetas mais novos são muito diferentes do que sou. Acho que hoje há uma geração de poetas que são muito próximos do Joaquim Manuel Magalhães e que são, de alguma forma, a ortodoxia da poesia portuguesa. São pessoas como o Manuel de Freitas, o Rui Pires Cabral, etc., as quais são profundamente tributárias de um certo Joaquim Manuel Magalhães e que têm uma relação com a poesia que não é a minha<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> Ibid., p. 51.

<sup>50</sup> FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

<sup>51</sup> PADILHA, Laura Cavalcante (Org.). *Abril*: revista do núcleo de estudos de literatura portuguesa e africana da UFF, Niterói, v. 4, n. 8, 2012. Disponível em:

Apesar da declaração de Quintais, que não reconhece uma novidade literária na obra de autores vinculados ao grupo Averno, como a de Rui Pires Cabral, alguns estudos críticos legitimam a importância da antologia de Manuel de Freitas para a compreensão daquilo que acontece hoje em matéria de poesia em Portugal. No entanto, é preciso dizer que as produções literárias de autoria dos poetas ligados a esse grupo, que está em plenas atividades ainda hoje, representariam parte do mosaico literário em formação, conjuntura crítica esta que foi refletida principalmente no número 12 da revista *Relâmpago*. Se, conforme Fernando Pinto do Amaral, organizador da revista, tal cena se caracterizaria como um “mosaico fluido”, acredito ser necessário se conscientizar de que essa forma “é informe” e está em constante movimento. E nele, portanto, coexistem diversas linhas de força que diferem entre si, dentre as quais aquela protagonizada por Manuel de Freitas e demais poetas que publica(ra)m pela Averno. Dessa maneira, o entendimento do mosaico literário contemporâneo torna-se algo decorrente de um gesto crítico recortado, pois cada leitura articulada a uma de suas vertentes é legítima e não se configura numa única possível, na medida em que ele está em contínua transformação, apresentando uma forma informe que se altera a cada nova obra publicada.

## 1.2 Novidade?

O debate introduzido pelos *Poetas sem qualidades* desencadeou reações diversas acerca do suposto surgimento de uma “nova poesia” em Portugal na primeira década do século XXI, como visto nos ensaios do número 12 da revista *Relâmpago*. Diante disso, me interrogo: é possível hoje falar em novidade na poesia portuguesa contemporânea? Há, de fato, a instauração de uma nova poesia? E mais: a poesia de Rui Pires Cabral traz alguma novidade poética e estética?

Gastão Cruz, em 2003, refutou a ideia de existir novidade na poesia produzida nesse período, apoiado principalmente nas reflexões de poesia de Ruy Belo em torno no conceito de poesia, expostas no ensaio “Poesia nova”<sup>52</sup>. Nesse texto, a novidade é tida como algo essencial à palavra poética, pois a poesia se faz por palavras que valem por si, sendo sempre “novas”, ou seja, sujeitas a novas relações semânticas. Sem detalhar a teoria do autor de *Aquele grande rio eufrates* (1961), fica claro que Gastão Cruz evocou-o a fim de questionar o estatuto reivindicado pelo organizador daquela antologia de 2002, pois:

A palavra de poesia é a palavra na medida em que metafórica. Na medida em que se analisa na transposição do significado normal — outro problema seria saber se também natural — de um termo para outro, por virtude de uma relação de semelhança que se subentende. É metafórica porque dá uma nova forma a uma realidade natural, sensível ou afectiva. Dá uma nova e diferente existência a essas realidades, que passam a existir como palavras. [...] a palavra poética é a mais expressiva, a mais transitória, a mais concreta de todas as palavras universais. É uma palavra de encruzilhada. É significativa porque é livre, com uma liberdade que a torna fim de si própria. Não está amarrada a conceito nenhum. Recusa-se a ser útil, a servir<sup>53</sup>.

Nessa perspectiva, um poema, ou uma geração de poetas, não seria “mais novo” se comparado ao de seus antecessores, e a arte poética

---

<sup>52</sup> BELO, Ruy. Poesia nova. In: \_\_\_\_\_. *Na senda da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

<sup>53</sup> Ibid., p. 73 e 77.

seria revolucionária “por natureza”, já que ela estabelece relações e sentidos variados que dependem daquele que a lê, a atualiza e a (re)cria, de modo a oferecer uma “novidade” a cada “nova” leitura. Para além de uma novidade estética nos versos dos autores que se destacam atualmente, parece existir, nessas obras, o constante diálogo com a tradição, o que não representa uma “novidade” na literatura. Na contemporaneidade, algumas releituras poéticas parecem estar restritas a assuntos e a linguagens cotidianos, como se pode ler nesta espécie de relato de viagens de Rui Pires Cabral,

[...]  
O acaso governa  
as estradas e os viajantes  
que se cruzam despidos  
da teia do seu passado  
[...] <sup>54</sup>.

ou na insatisfação, ou inquietude, de um sujeito sentado em um café,

[...]  
Vejo as sombras, os rostos  
que se despedem, um a um,  
da mentira de estarmos vivos.  
Peço outra cerveja, inventamos  
juntos uma razão para ficar.

Mas eu só gostava, no fundo, que  
o inferno também fechasse às duas <sup>55</sup>.

como num poema de Manuel de Freitas. Nesses fragmentos, nota-se o surgimento de novas poéticas, influenciadas por grandes poetas, como Baudelaire, sem, porém, se afastarem do leitor contemporâneo, pois:

A experiência do sujeito poético apresenta-se como algo de partilhado, ou de facilmente partilhado com o leitor, não porque aquela tenha superado a *des-figuração* identitária anteriormente

---

<sup>54</sup> CABRAL, Rui Pires. Welcome break [Excerto]. In: \_\_\_\_\_. *Longe da aldeia*. Lisboa: Averno, 2005. p. 15.

<sup>55</sup> FREITAS apud MARTELO, Rosa Maria. Peregrinando VII [Excerto]. In: \_\_\_\_\_. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 340-41.



somatizada como figura de construção pela desagregação gramatical do abstraccionismolírico, mas porque o leitor facilmente a reconhece como uma experiência comum. Quero com isto dizer que a des-figuração do sujeito pode não implicar agora uma retórica da impessoalidade e uma actualização figural, em termos de tessitura discursiva, e pode reverter para a construção de personagens facilmente reconhecíveis no seu mundo habitual. Por conseguinte, o efeito de dissolução identitária não será agora muito diferente: o que acontece é que pode ser objecto de realismo que estava ausente do abstraccionismo lírico da Modernidade. De resto, o acentuado discursivismo que caracteriza muita da poesia do último quartel do século XX poderá mesmo constituir uma estratégia destinada a sustentar a des-figuração identitária e a reconhecida fragilidade do sujeito<sup>56</sup>.

Essa questão formulada por Rosa Maria Martelo está atrelada ao grupo de poetas anteriores aos dos anos 90-2000, já que, desde a década de setenta, visualiza-se o “regresso do real”<sup>57</sup> na obra de autores que também obtiveram reconhecimento crítico consequente de outra publicação, intitulada *Cartucho* (1976). Sobre ela, em 2010, Martelo pontuou: “o cartucho de mercearia com vinte poemas amarrotados era, então, como se pode ver, uma resposta à mercantilização da arte [...] [em que há] experiências de encontro e desencontro e a vivências maioritariamente situáveis num contexto de errância urbana”<sup>58</sup>. Para ilustrar tal conjuntura literária portuguesa, datada na década de 1970, cito um poema de Joaquim Manuel Magalhães:

No meio de frases destruídas,  
de cortes de sentidos e de falsas  
imagens do mundo organizadas

---

<sup>56</sup> MARTELO, Rosa Maria. Modernidade e senso comum. In: \_\_\_\_\_. *Em parte incerta: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campos das Letras, 2004. p. 225. Grifos da autora.

<sup>57</sup> Expressão relacionada ao poema “Princípio” de Joaquim Manuel Magalhães.

<sup>58</sup> MARTELO, Rosa Maria. “Cartucho” e as linhas de renovação da poesia portuguesa na segunda metade do século XX. In: \_\_\_\_\_. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 158 e 164.

por agressão ou por delírio  
 como vou saber se a diferença  
 não há de ser um pacto novo,  
 um regresso às histórias e às  
 árduas gramáticas da preservação.  
 Depois do efeito da recusa  
 se dissermos não a que diremos  
 não?  
 Que cânones são hoje dominantes  
 contra quem tem de refazer-se  
 a triunfante inovação?  
 Voltar junto dos outros, voltar  
 ao coração, voltar à ordem  
 das mágoas por um linguagem  
 limpa, um equilíbrio do que se diz  
 ao que se sente, um ímpeto  
 ao ritmo da língua e dizer  
 a catástrofe pela articulada  
 afirmação das palavras comuns,  
 o abismo pela sujeição às formas  
 directas do murmúrio, o terror  
 pela construída sintaxe sem compêndios.  
 Voltar ao real, a esse desencanto  
 que deixou de cantar, vê-lo  
 na figura sem espelho, na perspectiva  
 quase de ninguém, de um corpo  
 pronto a dizer até às manchas  
 a exacta superfície por que vai  
 onde se perde. Em perigo<sup>59</sup>.

“Princípio” parece ser um “poema retrato”, que apresenta a oposição entre dois estilos, figurados por duas obras que marcaram importantes e antagónicas trajetórias poéticas portuguesas da segunda metade do século XX: *Poesia 61* e *Cartucho*, ambas edições de circulação restrita, compostas por poemas apresentados sob a forma de plaquetes. A primeira, formada por textos de cinco importantes poetas portugueses – Maria Teresa Horta, Casimiro de Brito, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge e Fiamma Hasse Pais Brandão –; e a segunda assinada por António Fraco Alexandre, Helder Moura Pereira, João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães. Acerca dessas

---

<sup>59</sup> MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Princípio. In: \_\_\_\_\_. *Os dias, pequenos charcos*. Lisboa: Presença, 1981. p. 48.

tendências, que representam dois momentos extremamente produtivos e que influenciaram, pelo menos, duas linhas da poesia portuguesa contemporânea, afirma Martelo:

[...] Julgo que o “estilo” dominante na poesia de 60, e o mesmo é dizer a poética dominante, procurou reactivar a tradição modernista, enquanto o “estilo” seguinte [década de 70] se mostrou mais interessado em recuperar uma tradição baudelairiana, uma modernidade em sentido lato. Mas seria excessivo falar de ruptura, ou de mudança de paradigma, relativamente a qualquer uma destas inflexões, na medida em que ambas respondem ainda a uma mesma problemática instaurada pela Modernidade estética. [...] as poéticas emergentes na década de 60 *consolidam uma tradição de Modernidade escolhendo a sua vertente mais radical* [...], enquanto as poéticas subsequentes *preferem reatar a tradição mais remota da Modernidade, em sentido baudelairiano*. Trata-se, pois, de dois diálogos diferentes com a tradição (de dois “estilos”), mas trata-se sempre de retomar a tradição a um ponto que nos impede de falarmos de ruptura<sup>60</sup>.

Refiro-me a essa conjuntura literária para dizer que, em meados dos anos setenta, já havia poemas que reivindicavam um reencontro com o leitor, algo tão caro a um segmento da recente poesia portuguesa, como chamou atenção Rosa Maria Martelo. Nas produções poéticas do "agora", parece não existir uma novidade literária, especialmente no que diz respeito aos temas desenvolvidos pelos poetas contemporâneos em suas obras incompletas, em formação. Ao contrário disso, mantém-se, em alguns deles, a vontade de regressar ao real, o que foi testemunhado nas publicações de poesia da década de 1970 em Portugal, por exemplo – desejo ainda materializado nas obras de muitos dos poetas que publicam versos hoje, como a de Rui Pires Cabral. O que se percebe, no cenário crítico-literário português, é a ausência ou uma

---

<sup>60</sup> MARTELO, Rosa Maria. *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007. p. 40 e 41. Grifos da autora.

falta de novidade no debate e nas “rixas” estabelecidas<sup>61</sup>, conforme apontou Gastão Cruz, pois, de fato, observa-se a continuidade do trabalho com temas e projetos literários “reciclados” e tensionados:

a poesia actual encontra-se disseminada por obras individuais cujo desenho global dá corpo a uma pluralidade de universos singulares. Em todo o caso, pode sublinhar-se com alguma ênfase que os poetas mais recentes *não escrevem directamente contra a geração anterior*, indo colher influências a um largo espectro cultural, que muitas vezes relaciona a poesia com outras formas de expressão. [...] Além disso, eles tendem a integrar nas respectivas obras todo o lastro de um passado e de uma tradição literária, que surge modulado e matizado consoante as suas obsessões pessoais e segundo perspectivas carregadas de uma ironia tanto mais subtil quanto se mostra capaz de reflectir e de refractar o desconforto em face dessa herança<sup>62</sup>.

Os projetos literários contemporâneos podem, nesse sentido, ser caracterizados pelo respectivo jogo que estabelecem com o legado da tradição literária, em cujos poemas se encontram obsessões (re)lidas e recriadas subjetivamente, pois parece existir, na contemporaneidade, “uma comum vocação para uma poesia atenta ao pouco e à realidade, mas jamais ignorante da tradição a que se filia, seja de maneira respeitosa, seja de modo crítico”<sup>63</sup>. Dessa maneira, torna-se complicado falar na instauração de uma “nova poesia portuguesa” e talvez essa expressão seja utilizada por alguns estudiosos devido à proximidade temporal entre as publicações contemporâneas e os sujeitos que as leem criticamente. No entanto, vejo em muitas delas a continuidade de algo almejado há muito tempona literatura: a frágil vinculação entre o

---

<sup>61</sup> Cf. entrevista de Luis Quintais, já comentada e disponibilizada em: PADILHA, LAURA CAVALCANTE (Org.). *Abri!:* revista do núcleo de estudos de literatura portuguesa e africana da UFF, Niterói, v. 4, n. 8, 2012. Disponível em: <[http://www.uff.br/revistaabril/revista08/013\\_Deyse%20dos%20Santos%20Moreira.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista08/013_Deyse%20dos%20Santos%20Moreira.pdf)>. Acesso em: 17 ago. 2012.

<sup>62</sup> AMARAL, Fernando Pinto do. A porta escura da poesia. *Relâmpago*: revista de poesia, Lisboa, n. 12, 2003. p. 20. Grifos do autor.

<sup>63</sup> MAFFEI, Luis. Poetas sem qualidades: em busca da contemporaneidade possível. *Textura*, Canoas, 2006. Não paginado.

discurso poético e os seus respectivos elementos linguísticos, remetidos à cultura, à “realidade”, da qual ele é contemporâneo, numa tentativa de problematizar questões caras também aos leitores que vivemos acontecimentos no rápido fluxo deste tempo "sem qualidades" a cada dia.

### 1.3 Rui Pires Cabral: trânsitos *no* ou *do* agora

Um dos autores que vêm se destacando no cenário poético do além-mar é Rui Pires Cabral, poeta nascido em Macedo de Cavaleiros, noroeste de Portugal, em 1967<sup>64</sup>. Seu percurso pela literatura iniciou com a publicação do livro de contos *Qualquer coisa estranha*<sup>65</sup>, destoante de sua obra construída majoritariamente por livros de poesia. Assim como esse, quatro outros livros foram editados por iniciativa própria: *Pensão bellinzona e outros poemas* (1994)<sup>66</sup>, *Geografia das estações* (1994), *A super-realidade* (1995) e *A pocked guide to birds* (2009), cujos acessos são extremamente dificultados, pois alguns de seus poemas só podem ser lidos através de antologias ou periódicos<sup>67</sup>.

---

<sup>64</sup> Além de poeta, ele é tradutor de língua inglesa. Destacam-se os seus trabalhos com os livros *Uma casa no fim do mundo*, *Sangue do meu sangue* e *Dias exemplares* de Michael Cunningham e *À espera* e *O noivo* de Jim Ha (alguns desses exemplares encontram-se disponíveis para consulta no Real Gabinete de Leitura, Rio de Janeiro). Rui Pires Cabral também publicou, em alguns números da revista *Telhados de vidro* (Averno), traduções de poemas de Thom Gunn (n. 4), Louise Glück (n. 12) e David Berman (n. 14). Ele é filho do professor e poeta português António Manuel Pires Cabral.

<sup>65</sup> CABRAL, Rui Pires. *Qualquer coisa estranha*. Vila Real: Edição do Autor para Publicações Setentrão, 1985. Os sete contos nele encontrados intitulam-se “Tabaco ou os fantasmas”, “Voar, voar”, “Diário”, “A gargalhada”, “Durante a tempestade”, “Insônia” e “Um ano após sua morte”. Há uma edição disponível para consulta no Real Gabinete de Leitura.

<sup>66</sup> CABRAL, Rui Pires. *Pensão bellinzona e outros poemas*. Edição de Autor, 1994. O autor desconsidera esse livro de sua obra, pois a sua repercussão crítica foi mínima e também pelo fato de que muitos dos poemas que compõe tal livro foram publicados posteriormente em *Geografia das estações*, fato relatado em conversa informal com Tamy Macedo (Pesquisadora “Pibic”, UFF) em 2012. Entretanto, o livro é mencionado em importantes textos de estudiosos como nas considerações de Massaud Moisés em *A literatura portuguesa* (Cultrix, 2008), Rosa Maria Martelo, no já citado artigo de 1999, e também Joaquim Manuel Magalhães no texto dedicado ao poeta em *Rima pobre* (Presença, 1999). Por tudo isso, reconheço-o como primeiro livro de poesia de sua obra apesar da recusa do autor e da impossibilidade de acessá-lo.

<sup>67</sup> Dos três, o único livro que tive em mãos foi um exemplar da primeira edição de *A super-realidade* (1995), disponível no Real Gabinete de Leitura, onde pesquisei textos de e sobre Rui Pires Cabral em novembro de 2011.

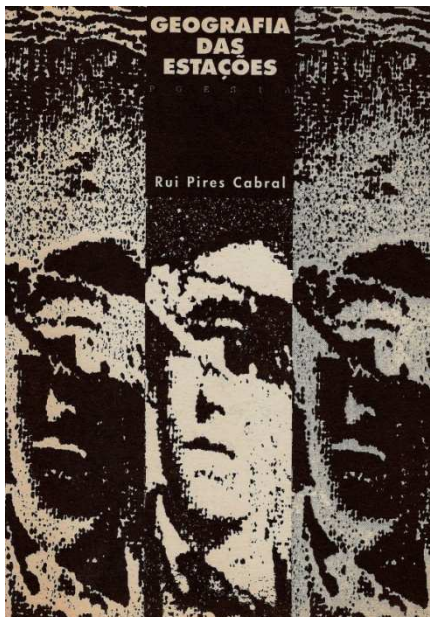


Ilustração 1: capa do livro *Geografia das estações* (Edição de Autor, 1994)<sup>68</sup>.

Ainda no século passado, após seu surgimento como poeta, Rui Pires Cabral lançou *Música antológica & onze cidades*, pela editora Presença, no ano de 1997. Livro de maior tiragem entre todos os demais publicados, com seiscentos exemplares<sup>69</sup>, e bem conceituado pela crítica, ele foi elogiado em textos de poetas e críticos portugueses como Gastão Cruz, Joaquim Manuel Magalhães, José Ricardo Nunes, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo.

<sup>68</sup> Esta e as demais ilustrações de capas de livros de Rui Pires Cabral foram gentilmente cedidas pelo poeta, que autorizou todos os usos feitos nesta dissertação.

<sup>69</sup> CABRAL, Rui Pires. *Música antológica & onze cidades*. Lisboa: Presença, 1997. Curiosamente, esse foi o livro do poeta com maior número de exemplares disponibilizados por uma editora. Os livros seguintes foram tiveram em média trezentos exemplares por edição; e o livro editado pela Língua Morta em dezembro de 2011 teve uma tiragem de apenas cem exemplares.

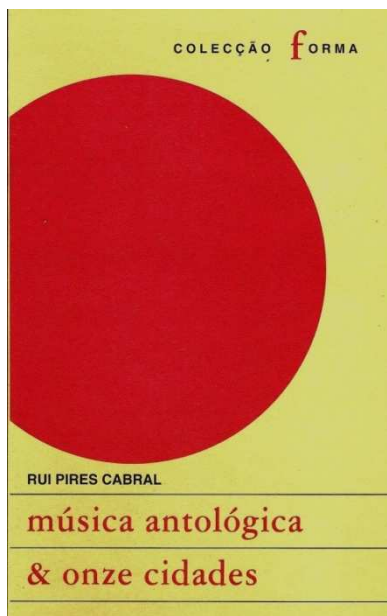


Ilustração 2: capa do livro *Música antológica & onze cidades* (Presença, 1997).

Muitos de seus poemas, distribuídos em duas partes cujos nomes são homônimos ao título do livro, estão presentes em algumas antologias de poesia portuguesa e, quinze anos após sua publicação, eles ainda são repercutidos em *blogs* e *sites*<sup>70</sup> da internet. Sobre os temas desenvolvidos em *Música antológica & onze cidades*, encontram-se questões relacionadas ao amor, ao espaço urbano das grandes cidades e à viagem, que atravessam todo o livro e foram trabalhadas nas formas verbais, no léxico escolhido, nas imagens poéticas evocadas, etc., como no poema “O solitude”:

Eu gosto da tua cara contra o fundo  
circunstancial, ocupas o espaço por onde a rua  
se intromete, as tuas pernas magras no passeio  
como as de um fantoche que só mexe os braços.

Ao canto uma árvore fazia sombra pequena

---

<sup>70</sup> No Anexo B, encontram-se imagens de sites em que aparecem poemas ou menções a obra de Rui Pires Cabral.



na desconversa. Estavas mais ou menos  
a dizer: nenhum futuro neste sofrimento.

O teu melhor ângulo<sup>71</sup>.

Acredito não ser exagero considerá-lo como um marco, um divisor de águas na obra de Rui Pires Cabral, pois *Música antológica & onze cidades* é o único livro comumente mencionado pela crítica e ousar dizer que é o mais conhecido de sua obra pelo público leitor de poesia. Nesse sentido, parece que foi a partir dele que se ampliou a divulgação dessa poesia, pois a leitura dos demais livros publicados nos anos noventa é praticamente inviabilizada devido ao fato de eles terem sido publicados por “Edição de Autor”. Talvez por isso, a produção poética de Rui Pires Cabral não havia sido mencionada pela crítica até o ano de 1997, quando seu nome começou a ser referenciado em muitas revistas literárias e antologias, como a supracitada *Poetas sem qualidades*<sup>72</sup>.

Acerca dos primeiros livros de Rui Pires Cabral, datados da década de 1990, escreveu Joaquim Manuel Magalhães:

Estes livros [*Geografia das estações* e *A super-realidade*] mostravam uma qualidade inquieta e deambulante que me ia ensinando a perceber os melhores caminhos novos pelos quais pretendia ir a poesia de minha língua. Eles preparavam-me para compreender o meu gosto de agora por este novo livro do autor [*Música antológica & onze cidades*]. Tais livros possuíam já, maioritariamente, a qualidade que neste último se pode encontrar e merecem, por si só, futuros comentários que ajudem a situar no devir da obra do autor, a escrita deste livro mais recente, em boa hora já não em edição restrita<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> CABRAL, Rui Pires. O solitude. In: \_\_\_\_\_. *Música antológica & onze cidades*. Lisboa: Presença, 1997. p. 14.

<sup>72</sup> Quatro dos sete poemas selecionados por Manuel de Freitas de autoria de Rui Pires Cabral encontram-se no livro publicado em 1997, sendo os títulos e os respectivos livros aos quais pertencem os sete poemas escolhidos para compor aquela antologia: Cantiga, de *Geografia das estações*; “Nightclubbing” e “Esplanada”, de *A super-realidade* (1995) e “I was made to love magic”, “O solitude”, “Kentucky avenue” e “Skipping”, de *Música antológica & onze cidades* (1997).

<sup>73</sup> MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Rui Pires Cabral. In: \_\_\_\_\_. *Rima pobre*. Lisboa: Presença, 1999. p. 270.

Na primeira década do século XXI, mais cinco livros foram publicados pelo autor: *Praças e quintais* (2003), *Longe da aldeia* (2005), *Capitais da solidão* (2006), *Oráculos de cabeceira* (2009) e *A pocket guide to birds*<sup>74</sup>.

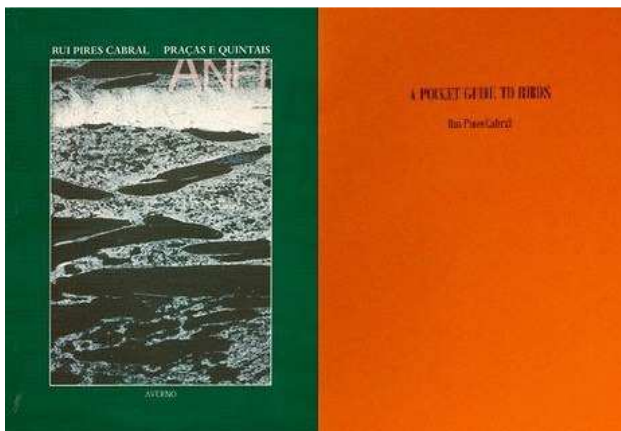


Ilustração 3: capas dos livros *Praças e quintais* (Averno, 2003) e *A pocket guide to birds* (Edição de Autor, 2009).

Com exceção deste último, a estrutura e as temáticas dos demais se assemelham àquela do livro de 1997, visto que eles também foram divididos em seções. No caso de *Praças e quintais*, os nomes das duas seções são homônimos ao seu título, ao contrário do que acontece em *Longe da aldeia* e *Capitais da solidão*, nos quais os poemas distribuem-se, respectivamente, em “O coração da Inglaterra”, “Cidade dos desaparecidos”, “Museu do amor” e “Trânsito condicionado”, e parecem estar agrupados conforme o predomínio de uma temática específica:

Os títulos são explícitos: em Rui Pires Cabral, estamos muitas vezes *Longe da Aldeia*, perdidos entre *Praças e Quintais*, abandonados em

<sup>74</sup> Segundo o autor, esse livro, que possui caráter “artesanal”, foi publicado em Lisboa em 2009 (24 exemplares em Edição de Autor). Ele é composto por poucos poemas, intitulados: “Song sparrow”, “Hell-diver”, “Common nightawk”, “European robin”, “Blue mockingbird” e “Mourning dove”.

*Capitais da solidão*. Estas noções dizem a última estranheza daquele que ainda resiste à cidade, que assume a sua despartença. Ele recusa, em suma, a naturalização última da cidade, a imersão absoluta na metrópole como uma nova natureza (paradoxalmente artificial). O poema, veremos, é esse lugar de resistência que insiste em dizer a cidade como estranha<sup>75</sup>.

Neste início de segunda década do século XXI, Rui Pires Cabral publicou mais três livros: *A super-realidade* (2011), *Biblioteca dos rapazes* (2012) e *Broken* (2013). Ao todo, seus poemas encontram-se publicados em onze livros<sup>76</sup>, sendo alguns deles registrados em outros tipos de publicações, como revistas, coletâneas e antologias. Como já mencionado, *Poetas sem qualidades*<sup>77</sup> é uma das antologias que apresenta parte da poesia de Rui Pires Cabral, mas existem ao menos quinze outras publicadas em Portugal (a maioria) e em países como Brasil, Espanha, Grécia e Uruguai. Também há poemas em pelo menos vinte periódicos (alguns ainda não publicados<sup>78</sup>), como: *Hífen – cadernos de poesia e Piolho*, ambos da cidade do Porto; *Inimigo rumor* e *Pequena morte*, do Rio de Janeiro; *Periférica*, de Vila Pouca de Aguiar (Portugal); *Relâmpago* e *Telhados de vidro*, de Lisboa; *Ultramar*, de Santander, e a *Zurgai*, de Bilbao, sendo os poemas escolhidos para compor estas últimas publicações, feitas na Espanha, traduzidos por José Ángel Cilleruelo<sup>79</sup>. Assim, é possível falar de um viés cosmopolita na obra de Rui Pires Cabral, uma característica

<sup>75</sup> EIRAS, Pedro. *Um certo pudor tardio*: ensaio sobre os «poetas sem qualidades». Porto: Edições Afrontamento, 2011. p. 174. Grifos do autor.

<sup>76</sup> Em minha contagem, considero *Pensão beliizonda & outros poemas* e as duas edições de *A super-realidade*, pois há diferenças poéticas nos três. Alguns poemas do primeiro livro foram, segundo o autor, excluídos e outros mantidos em *Geografia das estações*. Ao ler a primeira e a segunda versão de *A super-realidade*, percebi alterações em alguns poemas e a exclusão de outros da edição de 1995. Não há como, portanto, desconsiderar esses detalhes da obra em formação de Rui Pires Cabral, um leitor crítico de si que a altera com o passar do tempo.

<sup>77</sup> FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

<sup>78</sup> A maioria dos poemas publicados em periódicos está presente em livros do poeta, contudo há algumas exceções: “De que serviria”, *Hífen – cadernos de poesia*; “A alma”, *Apeadeiro*; “Descrentes”, “Comboios”, “Amigos perdidos”, “Soho, 1992”, *Periférica*; “Just right for loungin”, “Degüello”, “Ducados”, “Astrologia”, “Laranjal”, *Relâmpago*; “Desenho infantil”, *Magia*; “Outro castelo”, *Novas memórias de ansiaes* (antologia); “Entretanto”, *Público/P2*; “O cabo dos diamantes Visto de Point-à-Pizeau”, *Piolho*.

<sup>79</sup> Boa parte das antologias e periódicos que selecionaram poemas de Rui Pires Cabral estão mencionados nas Referências.

baseada não apenas nas temáticas desenvolvidas por sua poesia, que parece valorizar os trânsitos geográficos, mas também pela sua recepção crítica, pois ela é lida, mesmo que de maneira fragmentária, em diversos lugares do mundo, ultrapassando as fronteiras portuguesas.

No tocante à fortuna crítica brasileira dedicada a essa poesia, ela se constitui por nomes como os de Maria Lucia Dal Farra, Ida Alves, Luis Carlos de Moura Azevedo, Luis Maffei, Raquel Menezes, Fernando Miranda e outros. Todos eles são unânimes no reconhecimento da viagem, dos deslocamentos por espaços urbanos, como tema que predomina na poesia de Rui Pires Cabral, “uma lírica que navega, no nosso tempo, o mapa de uma epopéia às índias-de-si-mesmo; uma poesia de circunavegação, cujo eixo é a vida e a linguagem com que inventá-la”<sup>80</sup>.

Acredito, no entanto, que não só pelos mapas das grandes cidades europeias navega tal obra, e digo isso motivada pelos livros recentemente publicados pelo autor: *Oráculos de cabeça* (2009), *Biblioteca dos rapazes* (2012) e *Broken* (2013). Observa-se, neles, outro tipo de deslocamento de um sujeito poético que “viaja” e transita não apenas por geografias facilmente reconhecidas, mas pela tradição literária; viagem essa construída, como no primeiro livro citado, por poemas cujos títulos constituem-se literalmente por frases, acompanhadas de marcas remetentes a obras registradas ao final desse livro, conforme o modelo de citação de textos acadêmicos<sup>81</sup>. Existe uma pequena “bibliografia” apresentada ao final dos *Oráculos de cabeça*, formada por renomados escritores, como Fiódor Dostoiévski, Italo Calvino, Camilo Castelo Branco, Jorge Luis Borges, Edgar Allan Poe e outros. Já no caso do segundo livro, trata-se de uma inovação poética, materializada na forma de apresentação dos poemas que foram colados em gravuras e cujos versos, segundo o autor, constituem-se em fragmentos de textos recortados de livros infanto-juvenis, referenciados em uma seção também localizada no final do livro, cujo óbvio título é “Os livros”<sup>82</sup>. Finalmente em *Broken*, há também, como no livro publicado no ano de 2012, o trabalho poético acompanhado de colagens de fragmentos literários de outra obra, no caso do título publicado em

<sup>80</sup> DAL FARRA, Maria Lucia. Rui Pires Cabral ou a poética andeja. In: MAFFEI, Luis (Org.). *Portugal, 0*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007. p. 11-12. v. 2.

<sup>81</sup> Cf. MAFFEI, Luis. *Respostas imperfeitas*. Disponível em: <<http://pequenamorte.com/2009/08/19/14-13/>>. Acesso em: 20 mai. 2012.

<sup>82</sup> CABRAL, Rui Pires. Os livros. In: \_\_\_\_\_. *Biblioteca dos rapazes*. Lisboa: Pianola, 2012. p. 45-46.

2013, *Unbroken* – O Submarino Fantasma da Guerra de 1939-45 de Alastair Mars (1957)<sup>83</sup>. Eis a reprodução de um dos poemas de *Biblioteca dos rapazes*:



Ilustração 4: um poema sem título de *Biblioteca dos rapazes* (Pianola, 2012, p. 11)<sup>84</sup>.

Ao longo de toda essa poesia, nota-se o constante trabalho com a exploração de traços da cultura contemporânea, o que problematiza, ainda hoje, os limites entre a literatura e a realidade. Martelo comentou que uma das marcas dessa poesia consiste:

<sup>83</sup> Cf. o texto “Nota & dedicatória”. In: CABRAL, Rui Pires. *Broken*. Lisboa: Paralelo W. p. 12.

<sup>84</sup> Ilustração cedida por Rui Pires Cabral, que autorizou o respectivo uso.

[...] na intensificação de uma experiência subjectiva na qual as fronteiras entre poesia e vida tendem a diluir-se. [...] [E] O poema tende a apresentar-se como o registo de uma vivência-de-poeta, mas invertendo a formulação romântica desta relação: estamos perante um *eu* cujo estar no mundo é inseparável da discursivização poética de um mundo, para quem a escrita-na-vida toma o lugar da bio-grafia. A estrutura dialógica da poesia de Rui Pires Cabral (n. 1967 – *Pensão Bellinzona & Outros Poemas*, 1994, *Geografia das Estações*, 1994; *A Super-Realidade*, 1995 e *Música Antológica & Onze Cidades*, 1997) deriva deste princípio, ao combinar um registo quase diarístico, se bem que fragmentário ou elíptico, com a designação de um *tu* que permite o transporte do leitor para essa experiência de discursivização de um mundo eminentemente subjectivo, entretanto tornado partilhável<sup>85</sup>.

E, apesar de ser a arte literária construída por elementos referentes à concretude do “mundo real”, ela está sempre a fingir algo através das palavras que a compõem, as quais muitas vezes (re)lembra paisagens, lugares, pessoas, sentimentos, etc. Trata-se de um constante jogo de infinitas possibilidades à disposição daquele que a lê, pois o espaço literário é um lugar onde se pode ficcionalizar tempos e realidades. Nesse sentido, pretender a transparência semântica de cada elemento linguístico de uma obra literária torna-se uma tarefa complicada, sendo possível, no entanto, (re)criar a “realidade” verossímil, instaurada a cada ato de leitura, pois, como pontuou Ruy Belo:

É próprio da arte fingir. Horácio falou de  *fingere carmina*, Suétónio de  *fingere poemata*. E, se é verdade que  *fingere*, na sua origem latina, podia significar também formar, configurar, representar, e muito embora a palavra portuguesa  *fingir*, daquela derivada, não consista essa acepção, a

---

<sup>85</sup> MARTELO, Rosa Maria. Anos noventa: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa. In: *Via Atlântica*, São Paulo, n. 3, p. 232, 1999. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03\\_17.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03_17.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2012. Grifos da autora.

afirmação inicial subsiste. A arte é fingimento.  
Cria uma realidade própria. Dá uma nova efígie às  
coisas da natureza e da vida [...] <sup>86</sup>.

A concepção da arte como fingimento dialoga com a ideia de texto literário como lugar de passagem e de encontro de muitos olhares. Assim, acredito ser necessário não limitar a poesia de Rui Pires Cabral à conjuntura que a viabilizou criticamente, e refiro-me aqui ao prefácio dos *Poetas sem qualidades*. O efeito de verossimilhança é inquestionável quando se leem muitos dos poemas desse autor, mas me parece que as referências à cultura contemporânea são trabalhadas sob uma máscara que projeta “este tipo de efeito uma suspeição de ficcionalidade que de certo modo o neutraliza” <sup>87</sup>. Se hoje existe a vigência de um contrato de leitura que aproxima leitor e poesia, conforme apontou Rosa Maria Martelo, as marcas e os vestígios dessa cultura contemporânea não representam algo já dado ou simplesmente “retirado” da realidade e incorporado ao poema. Se assim fosse, por qual motivo ainda se escreveria poesia agora? Sua forma, por si, já é criação, pois é consequente da arte que joga com palavras: a literatura. Nessa perspectiva, concordo com Pedro Eiras quando ele diz que “[...] se o leitor sente que (re)conhece experiências, pessoas, lugares, sentimentos descritos no poema, afirmarei que esses elementos nunca deixam de ser uma ficção verbal, um trabalho da língua” <sup>88</sup>. Ouso dizer que hoje o leitor continua sendo aquele que joga com os componentes de um verso, com cada palavra, fonema, rima, pontuação, pausa, etc. Ele constrói uma dentre várias leituras possíveis de um poema; mesmo quando está diante de uma poesia constituída por referências tão explícitas como as de Rui Pires Cabral. Aliás, qualquer simplificação nesse sentido já foi questionada, na literatura portuguesa, especialmente por Fernando Pessoa em sua “Autopsicografia”:

O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.

---

<sup>86</sup> BELO, Ruy. Poesia nova. In: \_\_\_\_\_. *Na senda da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. p. 64. Grifos do autor.

<sup>87</sup> MARTELO, Rosa Maria. *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007. p. 50.

<sup>88</sup> EIRAS, 2011, p. 48.

E os que leem o que escreve,  
 Na for lida sentem bem,  
 Não as duas que ele teve,  
 Mas só a que eles não têm.  
 [...] <sup>89</sup>

Ao ler a obra de Rui Pires Cabral, penso no papel de transgressão assumido pela arte para além daquilo que a originou, superando inspirações poéticas, projetos literários e intenções mercadológicas. Não é porque alguns percursos literários obtiveram sua divulgação ampliada pelo lançamento de *Poetas sem qualidades*, como foi o caso do autor de *Música antológica & onze cidades*, que os poetas e seus respectivos poemas devam ser lidos conforme as diretrizes d’“O tempo dos puetas”. Como dito, no tom provocativo do prefácio, evidencia-se um desejo de legitimação de uma destacada linha de força da cena de poesia contemporânea do além-mar. É evidente que a antologia organizada por Manuel de Freitas tem seu valor crítico na cena poética contemporânea portuguesa, mas apenas o seu projeto editorial não é suficiente para legitimar poetas e obras, pois isso é algo decorrente do desenvolvimento de uma crítica, formada por diferentes leituras de diferentes sujeitos e pontos de vista. Ruy Belo, também poeta, afirma que a obra de arte “vale por si mesma” e que depois do ato poético só é possível o ato crítico<sup>90</sup>. Ele exemplifica essa questão ao comentar um episódio de um concerto em que Ravel, após assistir à apresentação, disse que não havia reconhecido a sua obra (o “Bolero”). Como resposta, ouviu do intérprete que este apenas a tinha interpretado. Para mim, isso ilustra bem o poder da arte: transgredir algo a partir da (re)criação por parte de outro sujeito a cada contato; e, no caso da literatura, a cada leitura. Por isso, tendo a desacreditar que os *Poetas sem qualidades* queiram, com sua poesia, “em suma, comunicar”, pois se o desejo fosse somente esse, por que eles escolheriam a forma poema para registrar e atingir seus leitores? Vejo a opção pelo verso livre como algo importante para compreender o papel significativo que a poesia de Rui Pires Cabral, um autor “sem qualidades”, tem nessa cena literária inconclusa.

No caso do autor de *Longe da aldeia*, o uso do verso livre, aliado a outros recursos formais, como a presença regular de

---

<sup>89</sup> PESSOA, Fernando. *Autopsicografia*. Disponível em: <[http://www.releituras.com/fpessoa\\_psicografia.asp](http://www.releituras.com/fpessoa_psicografia.asp)>. Acesso em: 22 mai. 2012.

<sup>90</sup> BELO, 2002, p. 65.



determinadas células rítmicas e o *enjambement*, observados desde os seus primeiros livros publicados, são elementos que contribuem para a desmistificação da ideia de haver em sua poesia a ausência de um trabalho formal, ou seja, que ela apenas pretenderia comunicar algo e sensibilizar o leitor, que, assim como os autores "sem qualidades", também é contemporâneo a este tempo. A sensibilização, se é que ela acontece, é consequente de um discurso poético cujo sentido não se forma exclusivamente pela semântica das palavras que o compõem, mas também por outros recursos nele mobilizados.

## 2 QUESTÕES FORMAIS, AINDA

Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais  
 Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção  
 Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis<sup>91</sup>

Neste capítulo, leio parte da poesia de Rui Pires Cabral por um viés que não busca privilegiar apenas as temáticas apresentadas isoladamente da sua dimensão formal. E isso advém da observação da ênfase aos temas registrados nessa poesia, como o desencanto, as relações amorosas, a viagem, o espaço urbano, a memória, etc. Assim, parece interessar mais hoje, talvez à maioria dos críticos, o que é dito por um discurso poético e não a forma como ele diz algo, sendo reconhecido como principal objetivo de alguns projetos literários a comunicação, o registro “fidedigno” da conjuntura contemporânea no espaço do poema, conforme apontou a premissa dos *Poetas sem qualidades* pelo já supracitado prefácio “O tempo dos puetas”, do qual reproduzo novamente este fragmento:

A um tempo sem qualidades, como aquele em que vivemos, seria no mínimo legítimo exigir poetas sem qualidades. [...] Estes poetas *não* são muita coisa. Não são, por exemplo, ourives de bairro, artesão tardo-mallarmeanos, culturalizadores do poema digestivo, parafraseadores de luxo, limadores das arestas que a vida deveras tem. Podemos, ao contrário, encontrar em todos eles um sentido agónico (discretíssimo, por vezes) e sinais evidentes de perplexidade, inquietação ou escárnio perante o tempo e o mundo em que escrevem [...] <sup>92</sup>.

Observa-se, nesse sentido, que o registro da situação contemporânea tende a ser o tema que predomina em uma das importantes e criticamente reconhecidas linhas de força do mosaico fluido contemporâneo, representada pelos *Poetas sem qualidades*.

---

<sup>91</sup> BANDEIRA, Manuel. Poética [Excerto]. Disponível em: <<http://www.poesiaspoemaseversos.com.br/manuel-bandeira-poemas/>>. Acesso em: 04 abr. 2013.

<sup>92</sup> FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002. p. 9 e 15. Grifos do autor.

Contudo, se o propósito de escrita das obras que compõem este projeto editorial fosse simplesmente a comunicação de algo a alguém, por qual motivo os "sem qualidades" optariam por estruturar seus discursos em verso? Se o objetivo visasse somente o ato de comunicar algo, escrever em prosa, conceituada como a linguagem em que há o "grau zero de estilo [poético]"<sup>93</sup>, seria suficiente para enviar a mensagem de desassossego ao leitor contemporâneo, que também compartilha este tempo. No entanto, não é esse o caso, pois se eles escrevessem em prosa talvez não se pudesse alcançar aquele sentimento agônico, reivindicado no "Tempo dos puetas" e conseguido pela opção poética do verso livre. Por isso, não há como apenas comunicar, sendo necessário a esses e a qualquer outro discurso poético dizer algo sim, porém de maneira singular, pois esse tipo de discurso problematiza também o aspecto semântico das palavras que o constitui:

O que se deve dizer é que as coisas só são poéticas em potencial e que cabe à linguagem fazer com que este potencial passe a ser ato. A realidade, tão logo é falada, entrega seu destino estético nas mãos da linguagem. Ela será poética se for poema, prosaica se for prosa. [...] No que concerne ao poema, não é com as próprias coisas que lidamos, mas com as coisas expressas através da linguagem. Assim sendo, existe uma dominância da linguagem em relação às coisas. A expressão é soberana para atualizar ou não a potencialidade poética do conteúdo. A lua é poética como "rainha da noite" ou como "foice de ouro"; é prosaica como "o satélite da terra". Daí resulta claramente que a tarefa específica da poética literária é interrogar não o conteúdo, que

---

<sup>93</sup> COHEN, Jean. O Problema Poético. In: \_\_\_\_\_. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978. p. 33. Evidente que há literatura escrita em prosa com consciência estética, como a de Guimarães Rosa na literatura brasileira, José Saramago na portuguesa e tantos outros autores. No entanto, me refiro ao termo "prosa" no sentido do discurso não literário, em que há, conforme Cohen, a ausência da preocupação com a ideia de trabalho estético, por exemplo nos gêneros textuais artigo científico, matéria publicada em jornal, etc.; ou como diz o vocábulo "Prosa" no Dicionário Houaiss: "expressão natural da linguagem escrita ou falada, sem metrificação intencional e não sujeita a ritmos regulares [...] aquilo que é material, cotidiano, sem poesia [...]". In: *Dicionário Houaiss* [On-line]. Rio de Janeiro: Objetiva. Não paginado. Acesso em: 10 nov. 2012.

permanece o mesmo, mas a expressão, a fim de saber em que consiste a diferença<sup>94</sup>.

Assim, a discussão acerca da presença do trabalho poético, de uma consciência artesanal desenvolvida ao longo de uma obra escrita em versos, continua a ser fundamental, pois, caso houvesse ausência de preocupação estética na obra de Rui Pires Cabral, talvez ele não escrevesse e publicasse poemas. Sobre essa questão, reflete Paul Valéry que,

[...] entre a forma e o conteúdo, entre o som e o sentido, entre o poema e o estado de poesia manifesta-se uma simetria, uma igualdade de importância, de valor e de poder que não existe na prosa; que se opõe à lei da prosa – que decreta a desigualdade dos dois constituintes da linguagem. [...] Entre todas as artes, a nossa é talvez a que coordena o máximo de partes ou de fatores independentes: o som, o sentido, o real e o imaginário, a lógica, a sintaxe e a dupla invenção do conteúdo e da forma... e tudo isso por intermédio desse meio essencialmente prático, perpetuamente alterado, profanado, desempenhando todos os ofícios, a *linguagem comum* [...]<sup>95</sup>.

O questionamento acerca da importância da dimensão formal no espaço do poema é tensionado por Rui Pires Cabral com o lançamento d'*A super-realidade* (2011), livro no qual é apresentada, logo nas suas primeiras páginas, uma “Nota de autor”, escrita em primeira pessoa, que diz: “Este livro é uma reedição. Emendei alguns versos, rasurei outros tantos e excluí nove dos trinta e cinco poemas que compunham a versão original, publicada em Vila Real no outono de 1995”. Agora, a nova versão do segundo livro do autor, originalmente publicado nos anos noventa, possui vinte e seis poemas e não mais trinta e cinco, nos quais se lêem modificações, exceto em um, nomeado “Esplanada”. Observa-se, nele, também, trocas de termos (substantivos, adjetivos e verbos, mas também preposições, expressões adverbiais, etc.) e mudanças relativas a

<sup>94</sup> COHEN, op. cit., p. 36.

<sup>95</sup> VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999. p. 205 e 210. Grifos do autor.

revisões de ortografia, de pontuação e de grafia, como o uso de maiúsculas e minúsculas, e à escolha pela escrita de números por extenso ou em algarismos. Mesmo em menor frequência, destacam-se as alterações estruturais decorrentes da reescrita ou o apagamento de partes de versos e estrofes, novos rearranjos estruturais na disposição sintática de termos, especialmente no que se refere ao uso do *enjambement* nos versos, e até mesmo a exclusão de trechos inteiros. Nota-se também a manutenção de temas que foram desenvolvidos após 1995, como o da viagem, presente nos livros *Música antológica & onze cidades*, *Longe da aldeia* e *Capitais da solidão*. Além dela, outras temáticas, iniciadas nesse livro e no anterior, *Geografia das estações*, continuaram presentes na obra desse poeta, tais como o amor e a desilusão, trabalhados em referência a um “tu”; a mobilidade nas geografias das grandes cidades através da representação de espaços públicos e privados; as menções a elementos da cultura contemporânea e também à literatura. Tratam-se essas alterações de evidências de um projeto poético que não era declarado pelo poeta até a segunda versão *A super-realidade*, lançada quinze anos após a primeira.

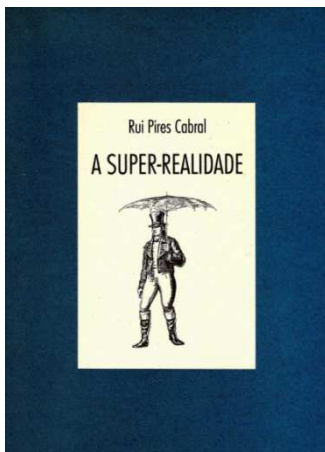


Ilustração 5: capa da primeira edição do livro *A super-realidade* (Edição de Autor, 1995).

Além do desenvolvimento de um projeto a partir da escolha de temas que se repetem ao longo de sua obra desde 1994, parece haver uma preocupação estética relacionada ao amadurecimento do trabalho poético de Rui Pires Cabral. Tal livro pode ser lido, portanto, como uma

espécie de testemunho, uma maneira de acompanhar a formação de consciência artesanal que muito contribui para causar, ou potencializar, o efeito poético agônico dessa poesia. Pedro Eiras afirma que o poema é sempre ficção verbal, um trabalho da língua, resultante de um labor<sup>96</sup>, e a poesia hoje continua a ser experiência com a linguagem, mesmo que agora esteja ela mergulhada numa contemporaneidade “sem qualidades”.

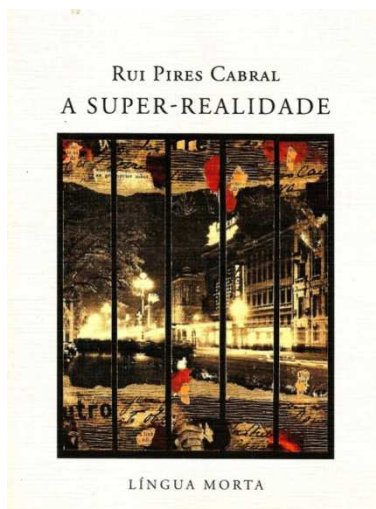


Ilustração 6: capa da segunda edição do livro *A super-realidade* (Língua Morta, 2011).

A linguagem poética de Rui Pires Cabral parece se desenvolver regularmente, e essa regularidade é identificada nas escolhas formais e pela presença constante de alguns recursos em seus livros, que se apresentam, porém, em estágios distintos. Tal poética constitui-se basicamente pelo verso livre, pelo uso de *enjambements* entre versos, quebrando a unidade sintática dos sintagmas, e por ritmos marcados pela identificação de determinadas células rítmicas que se repetem e que reforçam a dimensão temática de determinado poema. Com base nessas questões, o objetivo deste capítulo consiste em apresentar esses recursos

<sup>96</sup> EIRAS, Pedro. *Um certo pudor tardio*: ensaio sobre os «poetas sem qualidades». Porto: Edições Afrontamento, 2011. p. 48.

rítmicos a partir da leitura de alguns poemas d'*A super-realidade*<sup>97</sup>, articulada a partir de explicações conceituais.

---

<sup>97</sup> Importante explicitar minha opinião sobre esse livro reeditado por Rui Pires Cabral em 2011. Ao lê-lo, tive a sensação de ainda haver problemas de composição poética nessa segunda versão reeditada, especialmente no que se refere às imagens desenvolvidas e também ao uso abusivo de metáforas que parecem estar desconectadas entre si, sendo pouco trabalhadas em relação ao tema central proposto por determinado poema, questões que podem ser observadas nos poemas “Walkman” e “Nightclubbing” (Anexo C). No entanto, apresento neste capítulo a leitura d'*A Super-Realidade* através da seleção de alguns poemas com a finalidade de demonstrar uma evolução no trato poético, observada nas diferenças encontradas nas duas versões. O gesto de reeditar um livro, e deixar isso evidente na já citada “Nota de autor”, é extremamente complexo em se tratando de um poeta que, nos anos 2000, parece ter “lapidado” sua poética ao lançar mão do uso excessivo de metáforas, que se mostraram ineficientes muitas vezes, sobretudo em seus dois primeiros livros. Cf. alguns poemas dos dois primeiros livros disponíveis. In: MAFFEI, Luis (Org.). *Portugal, 0*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007. v. 2.

## 2.1 Versos livres, outras possibilidades

Durante boa parte da história da literatura, tornou-se corriqueira a leitura analítica do poema cujo propósito era identificar a boa aplicação das receitas métricas, que deveriam ser distribuídas de maneira regular, a fim de conceder-lhe valor positivo ou o contrário. Entretanto, observa-se, a partir das vanguardas europeias do início do século XX, a preferência pelo uso do verso livre na escrita de muitos projetos poéticos, e a manutenção dessa escolha hoje, como notada na obra de Rui Pires Cabral, parece querer ser entendida como inovação, passado quase um século após o diagnóstico feito em 1924 pelo formalista russo Iuri Tinianov: “No nosso tempo o *vers libre* obteve grandes vitórias. É hora de dizer que este é o verso característico da nossa época”<sup>98</sup>. Da primeira metade do século XX ao início do século XXI, grandes mudanças ocorreram, com destaque para aquelas relacionadas à maneira pela qual a sociedade contemporânea compreende e lida com as noções de tempo e de espaço, mas, em meio a tudo isso, o verso livre continuou (e continua) a ser como um dos recursos formais característicos da poesia que veio para ficar e “considerá-lo como anômalo, senão totalmente como prosa, é injusto tanto do ponto de vista histórico como do teorético”<sup>99</sup>.

Para que seja possível tentar dimensionar a força do verso livre, o (re)conhecimento da tradição clássica da teoria do verso continua a ser indispensável, pois a presença ou ausência dos procedimentos clássicos de composição norteou posturas críticas que objetivaram, e ainda objetivam em alguns contextos críticos, valorizar obras literárias. Para entender essa questão, é importante dizer que o *status* da tradição clássica de composição poética começou a ser questionado durante o século XIX, sobretudo por intelectuais franceses que não reconheceram mais, na escolha exclusiva dos recursos clássicos, a possibilidade de instaurar um “estado de poesia”<sup>100</sup>:

[...] Ao longo de séculos, tratadistas dedicaram-se com afinco à codificação do verso metrificado, até que, na virada do século XIX para o XX, este foi

<sup>98</sup> TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975a.p. 38. Grifos do autor.

<sup>99</sup> Id.

<sup>100</sup> Cf. VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999. p. 200.



dado como obsoleto e sumariamente abolido. Desde então, “verso livre” tem sido moeda franca, a ponto de poucos julgarem pertinente buscar, para o fato, uma definição que, em vez de negar, afirme. [...] Começemos por indagar: “livre” de quê? Da métrica, já se vê, ou da lei tirânica que subordina os versos ao capricho de um número pré-determinado de sílabas, umas tônicas, outras átonas, não arbitrariamente, mas cada qual no seu devido lugar. Para os tratadistas ortodoxos, o que se deu foi exatamente a morte da poesia, segundo o pressuposto de que esta se confunde com “metrificação”. Mas o verso liberado de medidas pré-estabelecidas não foi rebeldia passageira e acabou por prevalecer, de modo que, mais de um século depois, já não há quem defenda a ideia de que verso livre seja sinônimo de não poesia. Para a maioria de poetas, leitores, críticos e estudiosos em geral, no mundo moderno, o verso livre é um verso genuíno e legitimado<sup>101</sup>.

O estatuto do verso regular<sup>102</sup>, submetido às leis métricas – especialmente àquelas referentes à posição dos acentos, ou seja, o lugar adequado das sílabas átonas e tônicas –, começou a ser contestado e relativizado no século XIX. Segundo Jacques Roubaud, na França, tal oposição focou-se, sobretudo, no tocante ao verso alexandrino, cujo uso foi canonizado por regras rígidas e pré-determinadas: doze sílabas com acento tônico obrigatório na sexta e cesura que o divide em dois hemistíquios, como neste verso: “Que faz florir a vinha e faz nascer o trigo”<sup>103</sup>. Com a finalidade de desmistificar o “lugar endeusado” desse metro, em meio a outros interesses, os poetas franceses Arthur Rimbaud

---

<sup>101</sup> MOISÉS, Carlos Felipe. *Indagações sobre o verso livre*. Disponível em: <<http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-4/indagacoes-sobre-o-verso-livre/>>. Acesso em: 25 out. 2012.

<sup>102</sup> Utilizo a expressão “verso regular” (TINIANOV, 1975a) em contraponto a “verso livre”, pensando na conjuntura literária francesa. Cf. ROUBAUD, Jacques. *La vieillesse d’Alexandre: essai sur quelques états récents du vers français*. Paris: Éditions Ramsay, 1988. Ou, nos dizeres de Norma Goldstein: “Os versos regulares [...] são os que obedecem às regras clássicas estabelecidas pela métrica, determinando a posição das sílabas acentuadas em cada tipo de verso. As rimas aparecem de modo regular, marcando a semelhança fônica no final de certos versos. [...]”. In: \_\_\_\_\_. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2008. p. 45.

<sup>103</sup> JUNQUEIRO apud CARVALHO, Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*. Porto: Edição de Autor, 1941, p. 32.

e Victor Hugo escreveram belos poemas dodecassílabos “não-alexandrinos” que desrespeitavam tais leis<sup>104</sup>, e o motivo por essa escolha parece ter sido o mesmo entre eles: provocação e recusa em escrever poesia na sua forma “maior”, e o desejo de encontrar novas possibilidades rítmicas. Paul Valéry metaforizou a situação através da imagem de um jovem angustiado:

[...] Ele tende a rejeitar indistintamente tudo o que se funde em uma tradição ou em textos, como repele o que se baseia em uma argumentação e em uma dialética mais ou menos rigorosa; como considera eternamente provisória e sempre prematura qualquer afirmação que se apóie no conhecimento científico, física ou geologia, ou biologia, e que explore os resultados além de qualquer verificação. Confronta todas essas doutrinas; vê em cada uma apenas a força dos argumentos que ela opõe a todos os outros. A soma lhe parece igual a zero. O que lhe sobra? Por onde fugir desse nada intelectual e da importância que dele resulta? Resta-lhe ser ele mesmo, ser jovem e, principalmente, estar resolvido a só admitir aquilo do qual sinta uma necessidade interior real, a existência esperada por seu ser mais profundo; a não admitir o que se transforma em palavras cujo significado não seja uma experiência imediata e um valor representado no tesouro de suas afeições. Ídolos por ídolos, prefere aqueles feitos apenas de sua substância aos que são propostos por outros. Interroga-se. Encontra. Constata que só lhe resta uma certeza: *a emoção imposta por certos aspectos da natureza e da vida, e por certas obras do homem*<sup>105</sup>.

Na relação proposta por Valéry entre o jovem que atinge a puberdade em desassossego com essa conjuntura, na qual se destacou o verso livre como uma opção contrária à norma poética vigente, a metáfora do “espírito jovem” representaria a necessidade de inovação sentida naquele século. Amorim de Carvalho, intelectual dedicado à

<sup>104</sup> Cf. ROUMBAUD, 1998.

<sup>105</sup> VALÉRY. Existência do simbolismo. In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999. p. 71. Grifos do autor.

sistematização da teoria do verso em língua portuguesa, narrou o que aconteceu em matéria de poesia no século XIX, em Portugal, da seguinte maneira:

Dentro do próprio Classicismo [sic] esboçaram-se certas reacções, como nas tentativas de novos ritmos; mas nada disto teve larga repercussão. Estava reservado ao Romantismo o impulso de concretas e contínuas consequências. Ao período romântico propriamente dito sucedeu o período chamado realista, que se desdobrou, por seu turno, em várias tendências. Todas estas, porém, trazem consigo o belo espírito de rebeldia e renovação românticas. O estatuto do **alargamento eficaz da versificação** terá de abranger, portanto, todo o impulso que vem desde o advento do Romantismo, com Garrett, Herculano, e mesmo Castilho, até ao fim do século XIX. [...] Nesta evolução do conceito de Verso, e neste contínuo progresso ou alargamento da sua técnica [desde o Romantismo], através da poesia portuguesa (em que o moderno **Versilivrismo**, ou teoria do verso livre, sem regras, é desvio meramente episódico), a Versificação tornou-se científica. Possui leis que não são preceitos de escola [...]. Por isso admite todas as inovações ou descobertas em que a *liberdade do artista* (a liberdade do espírito criador) se exerça a fim de ser fecunda, nessa *disciplina do espírito* para consigo mesmo, que é a disciplina do espírito que se encontra em si próprio as **leis da Técnica** e as *condições humanas da comunicação artísticas*. Simplesmente, dadas as exíguas possibilidades musicais da linguagem verbal, nós podemos considerar praticamente esgotado o campo de inovação, no qual [...] muito se deve a Junqueiro e Eugénio de Castro. Já não se poderá ir além de novas combinações de formas métricas mais ou menos conhecidas<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> CARVALHO, 1941, p. 106 e 108. Grifos do autor.

A partir da leitura desses fragmentos que encerram o *Tratado de versificação portuguesa*, evidencia-se a declarada resistência do seu autor ao uso do verso livre na poesia. Além de afirmar que as “possibilidades musicais” já estavam praticamente esgotadas na primeira década do século XX, Amorim de Carvalho continuou a conceituar verso pelo seu número de sílabas e seus respectivos posicionamentos acentuais, declarando que a poesia, mesmo após a publicação dos poemas em prosa de Charles Baudelaire no século XIX, preferia o verso para “melhor se exprimir”<sup>107</sup>.

Assim, o “surgimento” do verso livre pode ter sido consequência da recusa do modelo de criação artística que legitimava o verso regular como a principal via de acesso à poesia, mas tal era a força da perspectiva tradicional que, na década de 1940, após as revoluções implementadas no discurso poético com o romantismo, simbolismo, etc., os conceitos de poesia e de verso ainda eram apresentados daquela maneira. Na primeira metade do século passado, em Portugal, o verso livre já era amplamente utilizado em obras de muitos poetas, por exemplo na de Fernando Pessoa<sup>108</sup>, pelo heterônimo Álvaro de Campos, cujo valor positivo lhe fora concedido por parte da crítica literária já na primeira metade do século XX.

Esse complexo embate teórico demanda, por parte do estudioso da linguagem poética, a compreensão daquilo que seja verso, independente de ele ser livre ou regular. Tradicionalmente, o verso é conceituado como:

[...] uma frase ou segmento de frase formando uma *linha* do poema, com um ritmo próprio. O ritmo das sílabas e os acentos tônicos dão a medida do verso, ou seja, a metrificação. [...] A classificação dos versos, pelo número de sílabas, é feita por prefixos numerais gregos: versos dissílabos, trissílabos, tetrassílabos, pentassílabos, hexassílabos, eneassílabos, decassílabos, hendecassílabos e dodecassílabos (estes conhecidos como alexandrinos). Os italianos chamam de versos *bárbaros* os que ultrapassam as doze sílabas [...]. O *verso*, para gregos e latinos,

<sup>107</sup> Ibid., p. 13 e 14.

<sup>108</sup> Cf. BRITTO, Paulo Henriques. *Para uma tipologia do verso livre em português e inglês*. 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista/2011/19/125/download>>. Acesso em: 03 nov. 2012.

em seu significado original, era o *sulco*, a *linha*, aberto no campo pelo boi que puxava o arado. Linhas que iam e voltavam, vendo os gregos aí um paralelo com a sua escrita, da direita para a esquerda, e voltando desta para a outra e assim por diante. Muitos poetas, no entanto, abandonaram aqueles esquemas [métricos] e adotaram o verso livre<sup>109</sup>.

Outros autores, como Jean Cohen e Carlos Felipe Moisés, recorrem à etimologia na tentativa de encontrar uma resposta para o que seja verso. Para eles, esta palavra é originária de *versus*, expressão latina derivada, por sua vez, de *vertere*, que significa “voltar”, “virar”, “desviar”<sup>110</sup>. No espaço do poema escrito em verso, seria preciso, portanto, retornar a algo. Talvez por essa razão, muitos estudiosos visa(ram) encontrar fenômenos que se repetem no discurso poético, esteja ele vinculado à vertente tradicional ou à livre. Enquanto a primeira buscava compreender tal ideia no isossilabismo<sup>111</sup>, ao destacar os importantes papéis do posicionamento e do número silábicos como elementos que denotam a noção de retorno, concretizada pela feitura de versos conforme padrões rítmicos descritos em manuais e tratados de versificação, na segunda, várias seriam as formas de se alcançar o efeito de *versus*, e, por isso, alguns teóricos tradicionais não reconhecem “valor positivo” na poesia que seguia essa vertente, pois, à primeira leitura, o discurso poético escrito em versos livres é lido como algo “desorganizado” e “sem a consciência artesanal”.

Definido o verso como uma expressão verbal identificada com um ritmo reproduzível pela simples sujeição a determinadas regras, chamá-lo *livre* é uma contradição. No entanto, a designação de «verso livre» consagrou-se, como se consagrou a doutrina que o defende — o *versilivrismo*. [...] Que os versilivristas chamem artifício ou convenção ao verso metrificado, só prova ignorância ou falta de sensibilidade para o ritmo verbal. Parece que se o verso medido,

---

<sup>109</sup> BRASIL, Assis. *Vocabulário técnico de literatura*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint Ltda, 1979. p. 218 e 219. Grifos do autor.

<sup>110</sup> MOISÉS, 2012, Não paginado.

<sup>111</sup> COHEN, 1978, p. 47.

metrificado, de ritmo redutível a esquema numérico, fosse convencional, conforme pretendem certos defensores do verso livre (da prosa disposta como versos), era este e não aquele que deveria impor-se, mais facilmente e espontaneamente, ao grande público; e é precisamente o contrário que se dá e sempre se deu. É impossível admitir, por exemplo, que uma quadra heterométrica, e com maior razão em versos livres (isto é, em prosa), tenha mais força emotiva na sensibilidade auditiva do grande público do que a quadra metrificada, a *quadra popular*. A própria origem, ao nível popular, desta estrofe não parece explicável senão pelo valor estético da repetição: quatro ritmos metricamente iguais em dois grupos iguais, portanto de rigorosa isometria e em paralelismo musical<sup>112</sup>.

Atualmente, a questão do trabalho poético parece não se restringir mais ao fato de haver ou não o uso regular de recursos clássicos na obra em verso de determinado autor. Antes mesmo da existência de tratados que versassem sobre a construção poética, já existiam discursos poéticos que se apresentavam de maneira semelhante a de hoje, ou seja, como um discurso circular. Concordo com o pressuposto de que a repetição de padrões acentuais possibilita a sensação de *vertere*, de autoria de Amorim de Carvalho; no entanto “verso” pode ser retorno de qualquer fato poético e não exclusivamente o rítmico-silábico, apesar de ele continuar a ser importante nos discursos poéticos que adotam o verso livre, como o de Rui Pires Cabral. A forma decassílabo, o metro d’*Os lusíadas*, não assegura por si a exímia qualidade poética ao grande poema épico português, sendo este um excelente texto não apenas por respeitar os padrões acentuais do decassílabo heroico, pois, como bem demonstraram os poetas franceses no século XIX, é possível construir poemas belos, desrespeitando as normas clássicas de composição poética.

Toda essa discussão vem ao encontro da ideia de poema como círculo, “algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente no

---

<sup>112</sup> CARVALHO, Amorim de. *Teoria geral da versificação*. Lisboa: Editorial Império, 1987. p. 161 e 162. v. 2. Grifos do autor.

qual [há] também um princípio que volta, se repete e se recria<sup>113</sup>, de acordo com o poeta e teórico mexicano Octavio Paz. Acredito que essa noção ainda é atual e aplicável no estudo das manifestações poéticas contemporâneas, e, nesse sentido, cabe a pergunta: se hoje parece não haver mais o interesse pelo isossilabismo, como pregavam os teóricos vinculados à concepção clássica de fazer poema, por qual razão se continua a escrever versos? Seria ela justificada pelo simples desejo de retorno a algo, consequente da circularidade da forma poética? Tendo a pensar que sim, pois tais questões dialogam com a compreensão de poema como algo dinâmico, desenvolvida por Iuri Tinianov:

[...] na noção de forma se insinua infalivelmente uma nota de estaticidade, estreitamente ligada à ideia de espaço (no entanto, dever-se-iam conceber as formas espaciais como formas dinâmicas *sui generis*). E assim na terminologia. Não tenho nenhum temor em afirmar que a palavra “composição”, nove caso entre dez, presume uma forma considerada como dado estático. A noção de “verso” e de “estrofe” é extraída inadvertidamente da sucessão dinâmica; a repetição não é mais sentida como um fato de intensidade, variável de acordo com as diversas condições de frequência e de quantidade [...] A unidade da obra não consiste numa entidade fechada e simétrica, mas em uma integridade dinâmica com um desenvolvimento próprio; entre os seus elementos não se sobressai o signo estático [receitas métricas] da adição e igualdade, mas há sempre o signo dinâmico da correlação e da integração. A forma da obra literária deve ser entendida como dinâmica<sup>114</sup>.

Talvez por isso a poesia se manifeste preferencialmente no poema, cuja unidade estrutural continua a ser o verso, como já havia afirmado Amorim de Carvalho em seu tratado. No entanto, o *vertere* não se restringeria mais aos metros sistematizados em tratados e manuais de versificação, cujos acentos se apresentam como algo pré-determinado.

<sup>113</sup> PAZ, Octavio. Verso e prosa. In: \_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 83-84.

<sup>114</sup> TINIANOV, 1975a, p. 10. Grifos do autor.

Durante muito tempo, notou-se o predomínio de convenções para compor o discurso poético, premissas essas que hoje não são mais obedecidas como no passado. Porém, a ideia de poema como circularidade parece ainda se manter e é testemunhada pela escolha do verso, agora livre, nas manifestações poéticas contemporâneas. Antes mesmo de Rui Pires Cabral assumir o qualitativo “livre” em seus versos, especialmente com a publicação de *Música antológica & onze cidades* (1997), encontra-se, no seu segundo livro, este curiosíssimo poema<sup>115</sup>:

Todo o dia o meu anjo da guarda  
comeu o pão da minha merenda  
fez de conta que não via nada  
cuspiu sombras através da venda

No abismo o meu anjo da guarda  
indicou-me o espaço sem fundo  
fez de conta que não via nada  
e atirou-me p'ra fora do mundo<sup>116</sup>.

“Cabra-cega”, referência clara à brincadeira infantil na qual uma criança é vendada com a tarefa de tocar em outra, é o único poema que “respeita” o legado tradicional de composição poética. Todos os seus versos são eneassílabos, distribuídos em duas quadras, cujas sílabas finais apresentam dois tipos de rimas completas, sendo a última estrofe composta pelo cruzamento delas. A partir dessas observações, tornam-se pertinentes as seguintes interrogações: trata-se de um bom poema? Há dinamismo ou tédio em seu discurso, que pretende a circularidade como todo e qualquer poema conforme Octavio Paz? Minha resposta tende a ser negativa, pois o que fica parece ser a segunda opção, o tédio, concretizado em metro, rimas, estrofes e conteúdos estáticos e previsíveis. O assunto do poema é o jogo, algo que acontece em movimento, construído poeticamente através da utilização majoritária dos verbos no pretérito imperfeito, tempo que conota a ideia de continuidade de uma ação passada. No entanto, não parece haver o dinamismo, que caracteriza tanto o poema quanto a própria brincadeira, e a falta de “uma contínua transgressão do automatismo, um contínuo

---

<sup>115</sup> Tais questões teóricas serão comprovadas sobretudo nas análises de poemas que compõem o terceiro capítulo.

<sup>116</sup> CABRAL, Rui Pires. *Cabra-cega*. In: \_\_\_\_\_. *A super-realidade*: Poesia. Vila Real: Edição de Autor, 1995.



por em relevo o fator construtivo com a consequente reformulação dos fatores subordinados”<sup>117</sup>. “Cabra-cega” foi excluído da nova versão d’A *Super-Realidade* (2011) e sua ausência, sua “invisibilidade” visível na primeira versão do livro publicado (pois esse poema foi retirado da segunda versão do livro e a edição de 1995 tem o acesso praticamente impossibilitado, devido ao fato de ser uma “Edição de Autor”, não publicada por uma editora), é fundamental para compreender a preferência pelo verso livre, testemunhada nos demais livros publicados por Rui Pires Cabral.

Paulo Henriques Britto, em artigo dedicado ao verso livre, declara que esse termo é reconhecido como algo “excessivamente abrangente, que oculta diferenças entre formas muito divergentes”<sup>118</sup>. Para se falar de verso livre, torna-se necessário, portanto, refletir acerca da poética de um determinado autor, ou seja, na maneira pela qual as opções formais são mobilizadas e também na preferência e uso de determinados recursos em detrimento de outros. De acordo com Tinianov: “o *vers libre* representa um sistema ‘métrico variável’”<sup>119</sup>. O que parece estar em jogo é o efeito de *vertere*: como conseguir criar uma sensação de dinamismo, no espaço do poema, a partir da operação de determinados recursos formais escolhidos. Nesse sentido, o verso livre não se adéqua a uma teoria aplicável a vários contextos poéticos, sendo impossível hoje sistematizá-lo conforme foi possível com o paradigma do verso regular. Cada poeta hoje define suas estratégias para alcançar o *versus*, pois a poesia que adota o verso livre não privilegia somente a questão da sílaba, como no modelo métrico sistematizado por Amorim de Carvalho, mas também outros fatos poéticos distintos, sendo preciso, nessa perspectiva, identificar quais seriam os recursos formais e como eles estariam mobilizados em determinado texto ou obra, como na análise deste poema:

Foram as pedras consecutivas de um movimento  
que podia ser registado no mapa  
sob a forma de um rosário quebrado.

Havia sempre uma praça  
onde alguém me prometera as melhores

---

<sup>117</sup> TINIANOV, 1975a, p. 32.

<sup>118</sup> BRITTO, 2011, p. 127.

<sup>119</sup> TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975b. p. 41.

[Primeira versão do segundo verso: “onde me tinham prometido as melhores”<sup>120</sup>]  
 recordações. O amor, talvez  
 a morte.

Era assim que eu envelhecia,  
 entre desastres e poemas com vista panorâmica  
 sobre as ruínas<sup>121</sup>.

Em “Envelhecer”, observa-se uma dinâmica melhor trabalhada em comparação a “Cabra-cega”, pois há, nele, uma ideia de poema como circularidade, desenvolvida especialmente pela distribuição “irregular” dos acentos átonos e tônicos e pelos *enjambements*, rupturas sintáticas entre final e começo de versos. Percebe-se, assim, o efeito *versus* não mais relacionado necessariamente ao modelo métrico, mas próximo àquele conceito de “novo verso livre” de Britto, caracterizado pela utilização “de forma irregular de vários dos recursos formais do verso tradicional e do verso livre clássico [...] [e] o contraponto rítmico”<sup>122</sup>. Seja como for, a escolha por esse recurso não é arbitrária e cria uma noção de ritmo diferente daquela clássica, objetivo daqueles poetas que, há mais de dois séculos, quiseram inovar o discurso poético pela sua forma e pelo uso do verso livre, o que possibilitou novas sensações rítmicas ou, nos dizeres do poeta brasileiro Manuel Bandeira, “a completa liberdade de movimento no poema”<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> CABRAL, Rui Pires. Envelhecer. In: \_\_\_\_\_. *A super-realidade: Poesia*. Vila Real: Edição de Autor, 1995. p. 43. Apresento a primeira versão de fragmentos de poemas que sofreram algum tipo de mudança marcada entre colchetes, logo abaixo do fragmento reformulado, a fim de visualizar e comparar as duas versões.

<sup>121</sup> CABRAL, Rui Pires. Envelhecer. In: \_\_\_\_\_. *A super-realidade*. Lisboa: Língua Morta, 2011, p. 37.

<sup>122</sup> BRITTO, 2011, p. 143.

<sup>123</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de pasárgada*. São Paulo: Global, 2012. p. 93.

## 2.2 Que ritmo se lê hoje em poesia?

Quando se fala em ritmo nos estudos literários, estabelecer relações entre poesia e música é quase um “clichê”, notado há tempos, sobretudo nos estudos dedicados à linguagem poética. Talvez isso seja herança da Antiguidade, na qual poesia e música andavam juntas<sup>124</sup>, e a arte poética era apresentada ao público pelo canto, performada, por exemplo, nos palcos do mundo grego antigo. Alguns autores reconhecem a musicalidade como a principal forma de distinguir os discursos literários de viés narrativo, escrito em prosa, e poético, como fez Octavio Paz. Em *O arco e a lira*, ele afirma que “o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente”, sendo, portanto, a condição *sine qua non* do poema, elemento que materializa a circularidade, o dinamismo característico do discurso poético fechado em si - qualificações essas também observadas, de certo modo, na arte musical. Assim, é possível dizer que o ritmo se tornou crucial para a compreensão do fenômeno poético ao longo da história da literatura. No entanto, o mecanismo de funcionamento dos elementos mobilizados nessas duas manifestações artísticas é distinto, o que dá margem ao questionamento acerca da noção de ritmo como algo aplicado indistintamente tanto à música quanto ao poema. Manuel Graña Etcheverry, intelectual argentino dedicado ao estudo do ritmo e do verso, pontua que:

A hipótese segundo a qual o ritmo nasce da sucessão de compassos, isto é, de períodos de igual duração assinalados por um tempo forte inicial, reduz-se à explicação do ritmo como reiteração de fenômenos em intervalos regulares [...]. Acrescentemos que A. Meillet já havia observado que o conceito de ritmo não está essencialmente ligado ao de uniformidade ou de retorno periódico, mas que essa ideia nasce da organização da música sábia europeia a partir do século XVII, construída, ela sim, com base em divisões temporais de igual duração e no retorno de tempos fortes em intervalos fixos. Contudo, essa ideia não podia ser dos antigos, que ao retorno regular denominavam *metro*, enquanto

---

<sup>124</sup> Cf. SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

reservavam o termo *ritmo* apenas para “um certo grau de determinação”, nomenclatura que foi transformada pelos modernos e que gera confusão sobre a verdadeira essência do ritmo [em poesia]” [...] <sup>125</sup>.

Manuel Bandeira afirma, em *Itinerário de parságada*, livro no qual ele reflete sobre sua trajetória como poeta, que a relação entre essas duas artes nem sempre é “tranquila”. Sobre a questão, diz o poeta:

Maior ainda em mim foi a influência da música. Não há nada no mundo de que eu goste mais do que de música. Sinto que na música que conseguiria exprimir-me completamente. Tomar um tema e trabalhá-lo em variações ou, como na forma sonata, tomar dois temas e opô-los, fazê-los lutarem, embolarem, ferirem-se e estraçalharem-se e dar vitória a um ou, ao contrário, apaziguá-los num entendimento de todo repouso... creio que não pode haver maior delícia em matéria de arte. Dir-me-ão que é possível realizar alguma coisa semelhante na arte da palavra. Concorde, mas que dificuldade e só para obter um efeito que afinal não passa de arremedo. Por volta de 1912, tempo em que andei me intrometendo em música e até ousei a querer entender o tratado de composição de Vicent d’Indy, tentei, muito sugestionado pelo livro de Blanche Selva sobre a sonata, reproduzir num longo poema a estrutura da forma sonata. Sempre lamento de ter destruído a minha sonata, onde havia um alegre, um adágio, um *scherzo* e o

---

<sup>125</sup> ETCHEVERRY, Manuel Graña. *El ritmo en el verso*. Córdoba: Del Copista, 2003. p. 63-64. Grifos do autor. Tradução de Giliard Ávila Barbosa (todas as traduções de citações de trechos retirados de obras escritas em língua espanhola são dessa autoria). Trecho no original: “La hipótesis a estar a la cual el ritmo nace de la sucesión de compases, esto es de períodos de igual duración señalados por un tiempo fuerte inicial, se reduce a la explicación del ritmo como reiteración de fenómenos a intervalos regulares [...]. Agreguemos ahora que ya A. Meillet había observado que el concepto de ritmo no está esencialmente ligado al de uniformidad o retorno periódico, sino que esa idea nace de la organización de la música sabia europea a partir del siglo XVII, construida, ella sí, en base a divisiones temporales de igual duración y al retorno de tiempos fuertes en intervalos fijos, pero esa idea no podía ser de los antiguos, que a ese retorno regular denominaban *metro*, en tanto reservaban el término *ritmo* sólo para ‘un cierto grado de determinación’, nomenclatura ésta que ha sido trastocada por los modernos y que origina confusión sobre la verdadera esencia del ritmo [...]”.

final. Não foi simples exercício: era expressão de uma profunda crise de sentimento; só que eu, como corretivo ao possível sentimentalismo, desejei estruturar meus versos (eram versos livres) segundo a severa arquitetura musical<sup>126</sup>.

É fato que tais artes se diferem e possuem mecanismos de funcionamento que lhes são próprios. A música, em especial, lida com a abstração, enquanto o poema trabalha com signos que se referem a determinadas noções semânticas características das linguagens verbais, compartilhadas socialmente. Apesar disso, há, na arte poética, a tensão constante no que se refere ao significado, decorrente da disposição circular dos elementos que a compõe. Quando se fala em poema, lugar onde a semântica cotidiana é problematizada e rasurada, segundo a fala de Paul Valéry citada no início deste capítulo, o leitor pode estabelecer, a cada leitura, novas significações para os termos linguísticos nele mobilizados devido ao aspecto formal desse tipo de texto, composto por elementos escritos e não mais cantados. Talvez por tal motivo, Octavio Paz afirme que “no poema a linguagem recupera a sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe põem a prosa e a fala cotidiana. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto como os valores significativos”<sup>127</sup>, mas o poema sempre comunica algo, porém de maneira singular.

Vários foram os teóricos que conceituaram o ritmo. No entanto, se percebe que cada um constrói tal ideia conforme seu respectivo entendimento do que é a poesia e, por isso, é difícil haver consenso e uma única definição de ritmo aplicável a todos os contextos poéticos, como se observa na arte musical do ocidente. Na impossibilidade de uma verdade a ser decifrada e definida universalmente, como é possível com estudo dos componentes químicos da água<sup>128</sup>, uma interrogação permanece em desassossego: possuiria cada poeta, leitor, crítico ou teórico o seu próprio conceito de ritmo? Talvez esse questionamento materialize o que seja a própria literatura: arte que mobiliza possibilidades de significação a partir do constante jogo entre autor e leitor pela linguagem verbal. Assim, o ritmo em poesia pode ser entendido como conceito aberto, talvez como campo conceitual, e não como definição, construído no jogo estabelecido a cada leitura, pois,

<sup>126</sup> BANDEIRA, 2012, p. 64. Grifos do autor.

<sup>127</sup> PAZ, 1982, p. 26.

<sup>128</sup> Cf. MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 2003. p. 24 e 25.

com a predileção contemporânea ao verso livre, há diversas possibilidades rítmicas a serem lidas em cada poema.

Antes de propor um conceito de ritmo adequado à poesia de Rui Pires Cabral, apresento alguns conceitos vinculados à concepção clássica de linguagem poética de Amorim de Carvalho e Rogério Chociay, autores de dois importantes livros de versificação, a fim de explicitar a dificuldade em aplicar a teoria clássica para a leitura dessa obra contemporânea, construída por versos livres. O intelectual português, em *Teoria geral da versificação* (1987), evidenciou o conceito de ritmo, em poesia, atrelado às sílabas do verso:

O ritmo é um esquema sonoro regular, musicalmente mais ou menos regular agradável preenchível por um certo número de “sílabas” que compõe a palavra ou palavras do verso. [...] Nos versos perfeitos, modulares, a ideia solidariza-se de tal modo com o ritmo, que à terminação de cada verso corresponde a uma pausa lógica, embora o pensamento se desenvolva e se complete no verso ou versos seguintes, como sucede quase sempre. Quando as duas pausas, de ritmo e de ideia, não coexistem no fim de um verso, não se percebendo a separação musical e lógica entre esse verso e o imediato, a terminação do primeiro é apenas gráfica e convencional<sup>129</sup>.

Para ele, o ritmo em poesia acontece de maneira pré-estabelecida, identificado pela contagem das sílabas métricas de todos os termos mobilizados em cada verso de um poema, que denotam o *versus* segundo a acentuação regular exigida. Por exemplo, na forma decassílabo, na qual os acentos tônicos poderão recair na quarta e na sexta sílaba, etc. Já foi dito que as concepções poéticas clássicas valorizam a métrica em detrimento de outros recursos formais, e, com o verso livre, essa questão foi amplamente problematizada por poetas e teóricos. O professor Rogério Chociay, intelectual brasileiro que também compôs uma *Teoria do verso* (1974), questionou o papel da métrica como a única via legítima para alcançar o *versus*:

---

<sup>129</sup> CARVALHO, 1987. p. 18 e 23.

O *andamento*, nos versos, e a *cadência*, nas estrofes, constituem a parcela mais rigorosamente mensurável da versificação, podendo ser indicados por meio de *esquemas* ou *metros*. Sendo apenas um aspecto dentro da teoria geral do poema, o aprendizado da *Métrica* não implica o da *poesia*, mas tão somente a assimilação de um sistema segundo o qual a poesia tem-se realizado tradicionalmente. Assim entendido, o *metro* não surge como finalidade, senão como apoio, base em função da qual a poesia pode ou pôde corporificar-se. A organização métrica funciona, portanto, como convenção, como um primeiro (não o mais importante, nem o mais necessário) indício de que o que se tem sob os olhos, na leitura, ou nos penetra os ouvidos, na declamação, deva ser poesia e não outra coisa<sup>130</sup>.

Tal é a dificuldade em sistematizar o “ritmo” de maneira “definitiva” que Chociay, mesmo com o intuito de expor os clássicos preceitos da teoria do verso em sua obra, não limitou as possibilidades de composição poética às teorias tradicionais e conceitou “ritmo” de maneira abrangente:

[...] *ritmo* é justamente a resultante percebida da solidariedade desses níveis da linguagem que encorpam o poema; profundamente arraigado à expressão, não surge devido a um aprendizado de preceitos, mas ao próprio dinamismo criador e verbalizador do artista. É, antes de tudo, *percebido, sentido*, e não como efeitos parciais ou colaterais, mas como uma resultante global. Podem-se indicar pistas, elucidar detalhes, apontar aspectos para melhor apreciá-lo, mas, ao fim, dele restará sempre um *quantum* tão imensurável como a própria expressão poética a que se irmana. O metro representa apenas a abstração de um dos apoios rítmicos do poema [...] <sup>131</sup>.

---

<sup>130</sup> CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974. p.

2. Grifos do autor.

<sup>131</sup> Id. Grifos do autor.

Considerar apenas as receitas sistematizadas em manuais de versificação hoje parecem ser insuficientes para sentir o efeito de *versus* de um poema, no entanto esse recurso foi fundamental para construir a noção de ritmo em muita poesia produzida ao longo da história da literatura e, por tal motivo, ele foi extremamente valorizado nos estudos poéticos durante um longo período de tempo. Acredito que a presença ou ausência de receitas métricas está vinculada tradicionalmente à noção de ritmo como sendo praticamente sinônimo de verso regular, mas dizer que um determinado poema possui o “ritmo heroico”, como n’*Os lusíadas*, é insuficiente para reconhecer sua ritmicidade, pois entendo que o ritmo em poesia também é construído a partir da distribuição dos acentos tônicos e átonos aliados a outros recursos formais, independentemente de os versos serem regulares. Considerar somente a escolha de Camões em estruturar seu poema épico em versos decassílabos não dimensiona a sua complexidade rítmica, pois outros recursos, como rima, tipo de estrofe, assonância, aliteração, etc., também contribuem para a constituição rítmica de um poema, senão o *versus* se restringiria ao previsível retorno à acentuação fixada metricamente e constantemente repetida, não havendo ritmo, se considerado apenas esse aspecto, na medida em que ele não existe na homogeneidade<sup>132</sup>, pois, para havê-lo, é necessário existir variação, movimento, *vertere*.

Quando ouço a palavra “ritmo”, me recorro da imagem do movimento das ondas no mar consequente, dentre outros elementos, da ação do vento sobre a água, que ocorre a cada minuto de uma maneira diferente, sendo o ritmo marítimo resultante da interação de pelo menos dois elementos heterogêneos, a água e o vento, dentre outros, que juntos proporcionam dinamismo ao mar. De fato, “metaforicamente falando, antes da existência do ritmo, a vida não existia. E o ritmo é o que comanda tudo, mesmo na música pitagórica dos astros e no movimento dos planetas”<sup>133</sup>. O ritmo pode ser assim entendido como algo dinâmico e testemunhado pelo movimento (des)organizado nem sempre previsível e passível de sistematizações e regularidades, como o marítimo, que é gerado por fatores heterogêneos da natureza.

No caso da poesia, a arte do *versus* (do retorno), o ritmo parece mesmo ser aquele que transcende a banalidade das palavras

---

<sup>132</sup> Cf. ETCHEVERRY, 2003.

<sup>133</sup> SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Em torno do mistério poético* [Prefácio]. In: ETCHEVERRY, Manuel Graña. *El ritmo en el verso*. Córdoba: Del Copista, 2003. p. 12.



compartilhadas a cada dia, organizadas nos períodos que constroem versos e poemas. Ainda hoje, a distribuição dos acentos é fundamental para construir a sensação rítmica tão importante ao discurso poético desde a antiguidade, mas o uso do metro tradicional, acompanhado da obrigação de acentuar tais sílabas e não outras, consiste em um dos vários recursos formais que contribui para a sensação do ritmo, porém sozinho ele não é capaz de materializá-lo. Nesse sentido, acredito que a questão do ritmo na poesia de Rui Pires Cabral pode ser relacionada e lida a partir da teoria de Manuel Graña Etcheverry, apresentada em *El ritmo en el verso* (2003), pois, na obra desse poeta, não há o predomínio de versos alexandrinos, decassílabos heroicos, sáficos e demais metros descritos e legitimados pelas clássicas teorias do verso. Ao contrário, apresentam-se padrões rítmicos diferentes, “livres” daquele viés teórico que limita o ritmo a determinadas regras fixas de distribuição acentual. Essa noção clássica dialoga com aquela de ritmo musical, algo extremamente organizado, desenvolvida através do retorno fixo aos tempos fortes, cuja posição é pré-determinada de acordo com os padrões rítmicos binário, ternário, quaternário, etc. – um sintoma da forte relação entre música e poesia defendida por muitos estudiosos ao longo da história da literatura.

[...] Os tratadistas se limitavam a mostrar quais eram os diferentes tipos de versos [...], ou onde devem cair os acentos em cada um desses tipos: mas dizer que um hendecassílabo leva acentos na quarta, oitava e décima sílabas, ou na sexta e na décima, não é mostrar a razão do seu ritmo, mas entregar-nos uma espécie de fotografia do verso, dizendo-nos o seu como e não o seu porquê. Para responder a essa questão é preciso resolver, primeiro, outra, a do **ritmo**. Sobre isso há, sim, muitas respostas – ou, melhor dizendo, muitas propostas – em geral reduzidas a um denominador comum: ritmo é a recorrência de um fenômeno a intervalos iguais, o que é falso<sup>134</sup>.

---

<sup>134</sup> Ibid., p. 19-20. Grifos do autor. Trecho original: “Los tratadistas se limitaban a mostrar cuáles eran las diferentes clases de versos [...], o donde deben recaer los acentos en cada una de esas clases: pero decir que un endecasílabo lleva acentos en las sílabas 4ª, 8ª y 10ª, o en la 6ª y 10ª, no es dar la razón de su ritmo, sino todo a lo más entregarnos una especie de fotografía de tales versos, diciéndonos [sic] cómo son, mas no por qué son. Para responder a esa cuestión es preciso resolver previamente otra, a saber qué es el **ritmo**. Sobre esto hay, sí, muchas

A questão dos acentos tônicos e átonos também está presente na teoria articulada por Etcheverry, que afirma que o ritmo do verso acontece a partir dos elementos sonoros da linguagem verbal, sendo portanto um fato sonoro que é sentido quando um poema é lido ou declamado: “desde já me proponho a conceituar o que é ritmo nos elementos sonoros e, especificamente em nosso verso silábico acentual”<sup>135</sup>. Essa afirmação é desenvolvida a partir do que o autor defende como os quatro princípios de surgimento do ritmo em poesia: *não* há ritmo no *unitário*, no *homogêneo*, no *contínuo* e na *regularidade*<sup>136</sup>. Sendo o conceito de ritmo assim formulado: “Ritmo é uma sensação de caráter estético provocada pela repetição simples ou plural de grupos conjugados iguais ou congruentes, percebidos ativamente, cuja sequência tem por limites um silêncio inicial e outro final”<sup>137</sup>. Acerca dos grupos conjugados, Etcheverry pontua que, tanto na língua espanhola quanto na portuguesa<sup>138</sup>, a matéria pela qual a poesia se forma é pelos “pés métricos”<sup>139</sup>, que significam padrões silábicos possíveis em uma língua, já que na versificação silábico-acentual os pés são formados mediante a combinação de sílabas tônicas com sílabas átonas de acordo com o padrão silábico que define um determinado verso<sup>140</sup>.

No que se refere aos “pés métricos”, essa teoria e as demais não se diferem, contudo o autor argentino não é dogmático em relação às situações possíveis pelas quais tais padrões devem acontecer para que se

respuestas, o mejor dicho muchas propuestas, en general reducidas a un común denominador: ritmo es la recurrencia de un fenómeno a intervalos iguales, lo cual es falso [...]”.

<sup>135</sup> Ibid., p. 29. Trecho original: “[...] desde ya [que] me propongo determinar qué es el ritmo en los elementos sonoros, y específicamente en nuestro verso silábico acentual”.

<sup>136</sup> Grifos meus.

<sup>137</sup> ETCHEVERRY, 2003, p. 42. Trecho original: “Ritmo es una sensación de índole estética provocada por la repetición simple o plural de grupos conjugados iguales o congruentes, percibidos activamente, cuya secuencia tiene por límites un silencio inicial y outro final”.

<sup>138</sup> O autor argentino dedicou-se ao estudo da poesia brasileira, especialmente à obra de Carlos Drummond de Andrade, segundo aponta Affonso Romano Sant’Anna. Por tal razão, Etcheverry faz considerações também sobre a versificação de língua portuguesa em algumas passagens de seu livro e também por isso escolhi tal teoria para abordar a questão do ritmo nesta dissertação.

<sup>139</sup> Para Etcheverry, são estas as formas possíveis de pés métricos: Troqueu (- u); Iambo (u -); Dactílico (- u u); Anfíbraco (u - u); Anapesto (u u -); Peon 2º (u - u u); Peon 3º (u u - u); Peon 4º (u u u -); Quinário 3º (u u - u u); Quinário (u u u - u) e Senário (u u - u u), sendo o símbolo (-) relacionado à sílaba tônica e o (u) para sílaba átona. In: Ibid. p. 46.

<sup>140</sup> Ibid., p. 44. Trecho original: “En la versificación silábico-acentual los pies se forman mediante la combinación de sílabas acentuadas con inacentuadas”.

componha um bom poema. Etcheverry considera esses pés materializados em cada termo linguístico, em cada palavra do poema, e não no que se convencionou visualmente a denominar como “verso”, ou “frase rítmica”. Importaria, sim, o reconhecimento desses pés e a maneira pela qual eles se apresentam nas unidades significativas do poema a fim de pensar em qual seria a relação poética estabelecida entre eles. Assim, se existir apenas um pé métrico que não se difere do outro no espaço do poema, não haveria ritmo, pois não há movimento em algo que é unitário, homogêneo, contínuo e regular.

[...] o ritmo mínimo se dá pela simples repetição de um grupo conjugado, isto é, pela união de dois elementos conjugados, de modo que cada conjunto de ditos dois elementos constitua uma unidade sonora. Cada frase rítmica deve ser constituída por, pelo menos, dois grupos conjugados, e pode conter mais de dois. Mas essa quantidade não pode ser ilimitada, uma vez que na continuidade não há ritmo [...]. Assim, deve haver um número discreto, limitado por uma pausa final, além do qual o ritmo desaparece. O limite da frase rítmica está dado pela reaparição do fluir do silêncio na pausa final, que marca como esse fluxo se mantém como plano de fundo do ritmo. O ritmo não requer a repetição de um mesmo grupo conjugado: também pode fazer ritmo um dele seguido de outro ou outros diferentes, sempre que aquele que o segue (ou aqueles que o sigam) seja (ou sejam) congruente(s) com ele. No verso, os grupos conjugados são denominados como pés métricos, ou simplesmente pés. Na versificação greco-latina, os pés eram formados em função das durações silábicas, e por isso se diz que sua versificação é quantitativa. Na nossa, os pés são constituídos por diferentes junturas de sílabas tônicas com sílabas átonas, e por isso a nossa versificação é uma versificação acentual, não quantitativa<sup>141</sup>.

---

<sup>141</sup> Ibid., p. 41-42. Grifos do autor. Trecho original: “[...] el ritmo mínimo está dado por la simples repetición de un grupo conjugado, esto es por la unión de dos elementos conjugados, de modo que cada conjunto de dichos dos elementos constituya una unidad sonora. Cada frase rítmica ha de constar de por lo menos dos grupos conjugados, y puede contener más de dos.

Etcheverry também se refere ao fato de o ritmo poético ser criado a cada ato de leitura, já que não há um único modo de entendê-lo. Trata-se de uma percepção estética construída por aquele que lê o poema e não apenas pela presença de padrões acentuais. O ritmo em poesia não se limitaria portanto ao fenômeno em si, mas à forma como ele é lido a partir de cada leitura feita de um dado poema. Segundo o autor,

[a] percepção rítmica carrega consigo, às vezes, um ato de vontade, quando a mesma matéria rítmica pode estar contida em duas ou mais disposições rítmicas, e o sujeito se inclina para uma delas, desdenhando as outras e acomodando seu ato perceptivo à forma que prefere. Assim, ao ler este verso de Santos Chocano: *Musa, prendenuevos ritmos enlas liras*, posso perceber seus pés ordenados trocicamente: *Músa / prénde / nuévos / ritmos / énlas / liras* (tonificando a preposição *en*); ou como “peons” 3ºs: *Musaprénde / nuevosrítmos / enlaslíras*; ou, mais forçosamente, combinando troqueus e peons 3ºs: *Músa / prendenuésvos / ritmos / enlaslíras*. Há, pois, uma atitude do sujeito que percebe o ritmo, atitude que condiciona o surgimento da sensação rítmica. Ela está conformada pelas predisposições ou predileções pessoais, pela educação recebida, pelos gostos vigentes no meio, etc. Um mesmo material rítmico, ao ser percebido por diferentes pessoas, pode provocar, nelas, sensações diversas. Por isso, Antonio Montoro, em sua *Poética*

---

Pero esa cantidad no puede ser ilimitada, ya que en la continuidad no hay ritmo [...]. Por consiguiente debe haber un número discreto, limitado por una pausa final, más allá del cual el ritmo desaparece. El límite de la frase rítmica está dado por la reaparición del fluir del silencio en la pausa final, que marca cómo ese flujo se mantiene como trasfondo del ritmo. El ritmo no requiere la repetición de un mismo grupo conjugado: también puede hacer ritmo uno de ellos seguido de otro u otros diferentes, siempre que el que le sigue o le siguen sea o sean congruentes con él [...]. En el verso los grupos conjugados se denominan **pies métricos** o simplemente **pies**. En la versificación greco-latina los pies se formaban en función de las duraciones silábicas, y por eso se dice que su versificación es cuantitativa. En la nuestra los pies se constituyen por las diferentes junturas de sílabas tónicas con sílabas átonas, y por ello la nuestra es una versificación acentual, no cuantitativa”.

*Española*, [...] diz: “Criar novos ritmos nos dá trabalhos e desgostos incontáveis”<sup>142</sup>.

No citado poema “Envelhecer”<sup>143</sup> de Rui Pires Cabral, existe uma sensação rítmica, pois, nele, se leem células rítmicas, ou pés, que se repetem no poema, o que pode conotar uma ideia de retorno<sup>144</sup>:

Foram as pedras consecutivas de um movimento  
Que podia ser registado no mapa  
sob a forma de um rosário quebrado.

Havia sempre uma praça  
onde alguém me prometera as melhores  
[“onde me tinham prometido as melhores”<sup>145</sup>]

Foram as pedras consecutivas de  
[um movimento

○ ○ ○ — ○ ○ ○ ○

[— ○

Que podia ser registado no mapa

○ ○ ○ — ○ ○ — ○ ○ — ○

<sup>142</sup> Ibid., p. 92-93. Grifos do autor. Trecho original: “La percepción rítmica entraña a veces un acto de voluntad, cuando la misma materia rítmica puede ser contenida en dos o más disposiciones rítmicas, y el sujeto se inclina por una de ellas, desdénando las otras, y acomodando su acto perceptivo a la forma que es de su preferencia. Así al leer este verso de Santos Chocano: *Musa, prende nuevos ritmos en la liras*, puedo percibilo como ordenados trocaicamente sus pies: *Músa / prénde / nuévos / ritmos / énlas / liras* (tonificando la preposición *en*); o como peanes 3ºs: *Musaprénde / nuevosrítmos / enlaslírás*; o, más forzadamente, combinando troqueos y peones 3ºs: *Músa / prendenuésvos / ritmos / enlaslírás*. Hay, pues, una actitud del sujeto perceptor del ritmo, la cual condiciona la aparición de la sensación rítmica. Ella está conformada por las predisposiciones o predilecciones personales, por la educación recibida, por los gustos vigentes en el medio, etc. Un mismo material ritmado, al ser percibido por diferentes personas, puede provocar en ellas sensaciones diversas. Por ello Antonio Montoro, en su *Poética Española* [...] dice: ‘Crear nuevos ritmos cuesta trabajos y disgustos incontables’”.

<sup>143</sup> Escolhi grifar com sublinhado as sinalefas e demais junções e com letras maiúsculas as sílabas tônicas finais de cada verso. A escansão dos versos e a análise dos processos de acomodação silábica foram feitas conforme os preceitos de Chociay (1974, p. 14-33). Utilizei os sinais “—” e “○” para representar, respectivamente, as sílabas tônicas (fortes) e átonas (fracas) conforme análise de GOLDSTEIN (2008), e assim será feito ao longo de toda a dissertação. Utilizarei diferentes símbolos quando houver a presença de outros recursos formais e quando for necessário. As células rítmicas que se repetem em maior frequência em comparação com as demais, neste poema especificamente foram duas: o peón 3º, marcadas na cor vermelha (átona – átona – átona – tônica – átona), e o anfríbaco, marcadas na cor azul (átona – tônica – átona), conforme o padrão acentual e nomenclatura de Etcheverry. In: ETCHEVERRY, Manuel Graña. *El ritmo en el verso*. Córdoba: Del Copista, 2003. p. 46.

<sup>144</sup> Não utilizarei a nomenclatura “pés” de Etcheverry, pois prefiro aquela adotada por Britto (2011, p. 139, por exemplo), já que o autor argentino enfatiza que os pés métricos devem estar materializados em unidades significativas que correspondam a palavras, termos linguisticamente “fortes”, especialmente os verbos, substantivos, adjetivos, pronomes e advérbios. Acredito, porém, que esses termos também podem estar acompanhados por outros tipos de categorias, como artigos, preposições, conjunções, etc., e por isso acompanho Britto, que enfatiza a distribuição acentual ao longo do poema, independentemente da relação estipulada entre as categorias gramaticais nas quais estes pés se materializam. Em minha leitura, importa, sobretudo, a distribuição acentual sentida quando lido um verso.

recordações. O amor, talvez  
a morte.

Era assim que eu envelhecia,  
Entre desastres e poemas com vista panorâmica  
sobre as ruínas<sup>146</sup>.

sob a forma de um rosário  
quebrado.

[○○ — ○○○ — ○○○ — ○]

Havia sempre uma praça  
○○ — ○○○ — ○  
onde alguém me prometera as  
[melhores

○○ — ○○○ — ○○○ — ○  
[“onde me tinham prometido as  
melhores”]

[○○○ — ○○○ — ○○○ — ○]  
recordações. O amor, talvez  
○○○ — ○ — ○○○ —  
a morte.

○ — ○

Era assim que eu envelhecia,  
— ○ — ○○○ —  
Entre desastres e poemas com vista  
[panorâmica

— ○ — ○○○ — ○○○ — ○  
[○ — ○○  
sobre as ruínas.

— ○ — ○ — ○<sup>147</sup>

O Peón 3º e Anfríbaco são as duas células rítmicas que mais se destacam nessa leitura proposta,<sup>148</sup> e elas parecem reforçar o tema do

<sup>145</sup> CABRAL, Rui Pires. Envelhecer. In: \_\_\_\_\_. *A super-realidade*: Poesia. Vila Real: Edição de Autor, 1995. p. 43. Grifos meus.

<sup>146</sup> CABRAL. Envelhecer. In: \_\_\_\_\_. *A super-realidade*. Lisboa: Língua Morta, 2011, p. 37. Grifos meus. Observação: para facilitar a leitura de alguns poemas que analiso ritmicamente, escolhi citá-los duas vezes lado a lado, e por isso desrespeito algumas normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) no decorrer do trabalho.

<sup>147</sup> Grifos meus.

<sup>148</sup> Utilizo a nomenclatura da versificação grega apoiada na sistematização feita por Manuel Graña Etcheverry (2003, p. 46), também encontrada nos trabalhos de outros teóricos (Cf. DAIN, 1965). Tal nomenclatura foi adaptada, na teoria de Etcheverry, ao padrão acentual e se difere, portanto, daquele que caracterizava a versificação grega, que privilegiava a noção de duração dos pés métricos a fim de identificar as células rítmicas e consequentemente os versos de um dado poema. Eu a escolhi, pois acredito que ela dê conta de fenômenos sonoros outros, como os apresentados na poesia de Rui Pires Cabral, que não se limitam àqueles descritos pelas teorias do verso tradicionais, por exemplo o decassílabo sáfico, o heroico, etc., cujos padrões acentuais das sílabas “fortes” e “fracas” são preestabelecidos. Assim, trabalho com a dimensão do traço “forte” e “fraco” das sílabas componentes dos versos em língua portuguesa, pois, como já pontuado por inúmeros estudiosos do tema, a partir da versificação latina, perdeu-se a

poema: uma viagem, rememorada por sentimentos, lugares e objetos. Tal lembrança é metaforizada especialmente pela imagem do rosário quebrado, cujo ritmo anfríbaco, sentido pela junção de duas palavras que formam essa imagem, também pode ser lido nas passagens “as pedras”, “no mapa”, “o amor”, “desastres”, “poemas” e “ruínas”, que desenham o itinerário dessa memória. Do ponto de vista métrico, o poema seria arritmico, pois sua regularidade não se evidencia pela quantidade constante de sílabas métricas, rimas finais de versos e outros recursos tradicionais. Contudo, encontra-se uma regularidade que materializa o *versus*, pois há um retorno, uma repetição. Detalhe importante que diz respeito à presença e importância de tais células é o fato de haver a ausência delas no primeiro verso da última estrofe, em que se lê a questão da memória apresentada agora como desfecho do poema, marcado ritmicamente: “Era assim que eu envelhecia”, verso que registra a separação temporal da memória e do momento em que o sujeito poético se encontra: o tempo presente. Há, nos versos seguintes, nos quais se destacam a sensação rítmica anfríbaca, os “desastres”, os “poemas” e as “ruínas”, palavras que contribuem significativamente para a construção temática do poema, além da ideia de angústia, formulada a partir de lembranças de episódios passados.

Quanto à célula rítmica Peón 3º, ela marca a maioria dos verbos, conjugados no tempo imperfeito, o que contribui para o efeito de continuidade das ações rememoradas. Nota-se, nesta segunda versão do poema, quando comparada à primeira, publicada em 1995, apenas uma modificação no verso da segunda estrofe: uma mudança estrutural no que se refere à sua construção verbal, pois a expressão “tinham prometido”, conjugada no imperfeito com o verbo auxiliar “ter”, foi substituída por “prometera”, o que reforça ainda mais a questão da memória, na medida em que representa uma marca linguística temporal cuja finalidade é assegurar um grande distanciamento entre o tempo presente e o episódio passado, construído pela expressão verbal conjugada no mais-que-perfeito. Trata-se assim de um poema composto por uma estrutura rítmica complexa, materializada pela repetição de duas células rítmicas, que reforçam a leitura de seu tema principal, a memória de uma viagem ocorrida num tempo passado.

Se o ritmo pode ser (re)conhecido de inúmeras maneiras, sendo impossível pretender uma única via de análise que seja suficiente para

---

noção de duração de sílabas “longas” e “breves”, o que é fundamental para a percepção e entendimento do ritmo poético nos textos gregos como *A odisséia* de Homero.

construir a leitura de determinado poema, desejo procurar identificar, neste trabalho, elementos que sejam constitutivos da linguagem poética criada por Rui Pires Cabral, pois, conforme o tratadista espanhol Agustín García Calvo,

Ritmo em geral, pois, toda sucessão tem, mais ou menos marcado ou descuidado, mais ou menos variado ou constante, mais ou menos cortante ou ondulatório, mas sempre “mais ou menos”: a esse ritmo opõe-se uma outra maneira de ritmo que chamamos aritmética, a qual quer dizer aquele cuja descontinuidade, alternância de momentos diferentes e retornos periódicos do mesmo, produzem, além disso, por virtude do próprio cômputo que isso implica, trechos “de tempo” (intervalos entre cada retorno sucessivo do mesmo e, ainda, durações de produção desse “mesmo”) que são entre si exatamente iguais em medida ou – o que dá no mesmo, nesse caso – dão uma ilusão suficientemente real de serem iguais<sup>149</sup>.

A obra de Rui Pires Cabral se compõe de uma linguagem poética que usa e abusa do verso livre, o que dificulta o trabalho analítico de determinado texto poético, baseado unicamente no conceito de ritmo conforme os preceitos da tradição versificatória. Praticamente não há, em seus poemas, a identificação de versos compostos metricamente, na medida em que existe somente um poema que segue tais preceitos, já mencionado neste capítulo. Por isso, tendo a não acreditar que a postura de análise “clássica”, como a empregada pela teoria de Amorim de Carvalho, seja a mais adequada para analisar os ritmos da poesia de Rui Pires Cabral e elaborar hipóteses de leituras.

---

<sup>149</sup> CALVO, Agustín García. *Tratado de Rítmica y Prosódia y de Métrica y Versificación*. Zamora: Editorial Lucina, 2006. p. 104-105. Trecho original: “Ritmo en general pués [...], toda sucesión lo tiene, más o menos marcado o descuidado, más o menos variado o costante, más o menos cortante u ondulatorio, pero siempre ‘más o menos’: a este ritmo se opone esa otra manera de ritmo que decimos aritmética, lo cual quiere decir aquél cuya discontinuidad, alternancia de momentos diferentes y retornos periódicos de uno mismo, producen además, por virtud del propio cómputo que ello implica, tramos “de tiempo” (intervalos entre cada sucesivo retorno de lo mismo y aun duraciones de producción de ese ‘lo mismo’) que son entre sí exactamente iguales en medida o – lo que da lo mismo para el caso – dan una ilusión suficientemente real de ser iguales”.



Torna-se necessário, assim, ressignificar as teorias clássicas de versificação, visto que existe trabalho estético na poesia contemporânea, embora a busca pelo *versus*, hoje, aconteça livremente. Por isso, é preciso atentar-se para outros fatos poéticos, recursos que se repetem com certa frequência e constituem o *vertere* dos poemas. No caso específico da poesia de Rui Pires Cabral, o *versus* ocorre através da regularidade da distribuição dos acentos através de determinadas células rítmicas e também das pausas em finais de versos, que muitas vezes marcam os *enjambements* na sintaxe de alguns sintagmas verbais, o que marca o ritmo desta poesia escrita em versos livres.

### 2.3 O *enjambement* e o *versus*

Com o advento do verso livre, ampliou-se o uso de recursos que foram, durante muito tempo, desfavorecidos pela tradicional cartilha de composição poética. A partir das mudanças consequentes desse momento, a ideia de *versus*, de poema como algo circular, foi mantida em meio à transformação estético-formal, testemunhada por poetas que optaram pelo qualitativo “livre” em suas obras no século XIX<sup>150</sup>. A vontade de renovar a escrita poética demandou, desses autores, a adoção de outras estratégias na busca pelo *vertere*. Exemplo disso foi o crescimento do uso do verso livre e do *enjambement*, este último observado sobretudo na poesia dos séculos XX e XXI. Sobre tal recurso, afirma Moisés:

Incidentemente empregada na Idade Média, a quebra do verso conquistou a simpatia dos poetas nos séculos XV e XVI, quando se disseminou por toda a parte, com relativa frequência. [...] No século XVII, o *enjambement* acabou sendo relegado à condição de recurso formal apenas tolerável nos gêneros “menores”, como a comédia e a fábula. Não obstante, Racine usou-o algumas vezes nas suas tragédias (*Britannicus*, *Phèdre*). Praticamente esquecido no século XVIII, deve-se a André Chénier (1764-1811) a sua restauração. E com Victor Hugo, já na terceira década da centúria seguinte, o recurso passou a ser adotado sem restrição, sobretudo a partir da criação do verso liberado e do verso livre, nos fins do século XIX. E na modernidade, constituiu habitual expediente poético.<sup>151</sup>

A *The new princeton encyclopedia of poetry and poetics* conceitua o *enjambement* como o:

---

<sup>150</sup> Cf. ROUBAUD, 1988.

<sup>151</sup> MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 144. Grifos do autor. Devido a minha dificuldade em encontrar outras bibliografias que abordassem o tema do *enjambement*, optei por utilizar essa, que possui um viés didático muito acentuado, para falar sobre a origem de tal recurso. Importante ressaltar que Massaud Moisés foi professor de literatura portuguesa na USP e é autor de inúmeros estudos dedicados a essa área.

[...] Não-alinhamento da estrutura métrica e do período sintático no fim do verso: o transbordamento na linha poética seguinte de uma frase sintática (com o seu contorno entoacional), iniciada na linha anterior sem junção importante ou uma pausa. O oposto do *end-stopped* [o verso em que não há enjambement] [...]. Na leitura, a não-coincidência das ordens sintáticas e métricas no [enjambement] tem o efeito de dar ao leitor "mensagens ambivalentes": o fechamento do padrão métrico na linha final implica uma paragem - não importa o quão infinitesimal -, enquanto a óbvia incompletude do período sintático diz "siga em frente". Um corta/elimina o outro. Esses sinais em conflito, ao aumentar a tensão legível, aumentam também a consciência, de modo que o leitor se torna mais consciente da palavra no fim da linha do que de suas antecedentes: a rima em si, por reforçar o fechamento, diminui esse efeito, enquanto que a ausência de rima, no verso branco e livre, aumenta-o - na direção do mesmo objetivo [...]<sup>152</sup>.

A ambiguidade consiste na principal característica desse recurso, cujo uso fora restrito até a sua adoção na poesia de importantes poetas, como o francês Victor Hugo, a partir do século XIX. Desde então, poucos autores se dedica(ram), teoricamente, ao *enjambement*<sup>153</sup>,

---

<sup>152</sup> PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F (Ed.). *Enjambement*. In: *The new princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993. p. 359. Grifos dos editores. Tradução de Leonardo de Barros Sasaki. Trecho original: "[...] Nonalignment of (end of) metrical frame and syntactic period at line-end: the overflow into the following poetic line of a syntactic phrase (with its intonational contour) begun in the preceding line without a major juncture or pause. The opposite of end-stopped [...]. In reading, the noncoincidence of the frames of syntax and meter in [enjambement] has the effect of giving the reader 'mixed messages': the closure of the metrical pattern at line-end implies a stop (pause), no matter how infinitesimal, while the obvious incompleteness of the syntactic period says, go on. The one scissors the other. These conflicting signals, in heightening readerly tension, also thereby heighten awareness, so that in fact one is made more aware of the word at line-end than its predecessors: rhyme itself, by enhancing closure, will diminish this effect, while absence of rhyme, in blank and free verse, increases it-toward the same end [...]"

<sup>153</sup> Em um pequeno texto dedicado ao tema, Giorgio Agamben afirma: "O *enjambement* exhibe uma não-coincidência e uma desconexão entre o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido, como se, contrariamente a um preconceito muito generalizado, que vê nela o lugar de um encontro, de uma perfeita consonância entre som e sentido, a poesia vivesse, pelo contrário, apenas da sua íntima discórdia. O verso, no próprio acto com o qual, quebrando um nexo

no entanto é consenso o fato de que esse recurso se refira à não coincidência das ordens sintática e métrica<sup>154</sup>. O *enjambement* joga com a duplicidade da materialização do verso, tradicionalmente representado pelas linhas que desenhavam o poema graficamente. Há, nos versos que mobilizam tal recurso, dois ritmos que entram em conflito no momento em que se lê determinado poema: aquele materializado pela disposição regular de determinada célula rítmica, ou seja, o padrão acentual, cujo término é marcado pelo fim da linha, pelo espaço em branco que o separa dos demais; e o sintático, relacionado à presença de uma oração que estrutura, linguisticamente, um verso a partir da presença de, pelo menos, dois elementos obrigatórios – o sujeito e predicado –, cujos posicionamentos se marcam pelo tradicional uso do sistema de pontuação. O que foi entendido como incômodo durante um longo período de tempo na história da literatura pode representar hoje o desejo de materializar, no espaço do poema, a ideia de ambiguidade do fluxo de leitura desse tipo de texto, o que permite ao leitor optar por uma dentre várias possibilidades de leitura, potencializando, desse modo, diversas significações a uma forma literária que, tradicionalmente, é reconhecida como algo regrado, cujo funcionamento estaria submetido a um conjunto de regras sistematizadas nos manuais de versificação a fim de encontrar o *versus*. A resistência de muitos poetas à utilização de tal recurso, mencionada pelo verbete e também registrada na *Arte Poética* de Boileau<sup>155</sup>, é compreensível, pois como se poderia legitimar, em pleno século XVII, o uso de um elemento que intencionalmente “quebrava” e, portanto, desrespeitava a lógica do sistema métrico tradicional? Até o século XIX, esse sistema protagonizava os modelos

---

*sintático*, afirma a sua própria identidade, é, no entanto, irresistivelmente atraído para *lançar a ponte para o verso seguinte*, para atingir aquilo que rejeitou fora de si: esboça uma figura de prosa, mas com um gesto que atesta a sua *versatilidade*. [...]”. In: \_\_\_\_\_. *Ideia da prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999. p. 32. Grifos meus. Reproduzi esse fragmento para ilustrar uma ideia acerca desse conceito que de certa forma dialoga com aquela apresentada pela enciclopédia britânica: a do *enjambement* como um recurso formal que quebra, rompe com a tradicional noção de verso.

<sup>154</sup> Refiro-me ao conceito de verso de Assis Brasil, citado anteriormente. In: \_\_\_\_\_. *Vocabulário técnico de literatura*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro/Editora Tecnoprint Ltda, 1979. p. 218-219.

<sup>155</sup> Cf. BOILEAU. *Arte poética de Boileau*. Tradução pelo Conde da Ericeira. Lisboa: Tipografia Rolandiana, 1818. No mencionado verbete “*Enjambement*”, Moisés cita o trecho de Boileau em que se lê tal recusa: “Enfin Malherbe vint, et, le premier em France/ Fit sentir dans le vers une juste cadence [...] / Les stances avec grâce apprirent à tomber, / Et le vers sur le vers n’osa plus enjambrer. In: MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 144. Grifos meus.

de composição e era praticamente “impossível” fazer boa poesia sem utilizá-la. Hoje, com a ampla adesão ao verso livre, a preferência ao *enjambement* parece não se configurarem problema de composição, mas como uma escolha poética consciente.

O verbete também se refere às “mensagens ambivalentes” originárias da tensão construída pela incompletude do período sintático no final do verso, o que, segundo a Enciclopédia Britânica, incentiva o leitor a ser mais consciente da palavra no fim da linha. Tudo isso problematiza a questão do que seja o final de um verso e de quais recursos devem ser mobilizados a fim de elaborar a ideia de retorno no espaço do poema. E me pergunto: apenas pela rima e pelo uso regular de modelos métricos, como o decassílabo, se pode construir o *vertere*? Acredito que a presença do *enjambement* na poesia de determinado autor é insuficiente para qualificá-la como boa ou ruim, pois adotar tal recurso pode, muitas vezes, não ser uma atitude poética ingênua que evidenciaria a ausência de trabalho estético ou consciência formal. Ao contrário, a escolha pelo *enjambement* possibilitaria ao leitor jogar e criar leituras diversas, cujo fluxo rítmico seria, intencionalmente, construído de forma ambígua, sem existir apenas uma maneira de leitura pré-estabelecida pelo poeta ou pelo sistema métrico. Com o uso do *enjambement*, portanto, o ritmo não se materializaria simplesmente pela sequência linear, pela disposição de uma ou mais células rítmicas em determinado verso, mas por uma construção bi-dimensional que as liga ao aspecto sintático de maneira ambígua. De acordo com Tinianov, “os metros uniformes são muito menos autônomos, muito mais ligados um ao outro, seja rítmica ou sintaticamente, do que as séries relativamente mais longas ou os metros disformes”<sup>156</sup>. Assim, o uso dos metros regulares desencadeia uma noção de *versus* atrelada às repetições de elementos formais próximos entre si, como a rima, o que pode ser facilmente constatado nos poemas clássicos, sem haver uma abertura quanto ao final do verso, como acontece na poesia posterior ao século XIX.

A relação entre o verso livre e o *enjambement*, descrita por Moisés, amplia o entendimento daquilo que seja o final de um verso, algo associado, tradicionalmente, à rima. Isso possibilitou o trabalho com a pausa, pois o *enjambement* desencadeia, no mínimo, dois fluxos de leitura de um poema, que pode ser pausada, se observado o vazio, o

---

<sup>156</sup> TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975b. p. 21 e 22.

espaço em branco, registrado ao final do verso; ou contínua, se respeitadas as unidades sintáticas das frases e orações. Se considerados os vazios, as pausas decorrentes da utilização do *enjambement*, muitos poemas de Rui Pires Cabral apresentam esse fluxo ambíguo, como se pode ler neste:

Eu era de terra quando me procuraste,  
estranho à fraqueza dos teus modos, baço  
[estranho à fraqueza dos teus actos, baço]  
para os teus sentidos.

Parávamos o carro num beco qualquer,  
queimávamos o rastilho das palavras  
até ao deserto onde dávamos as mãos.

Lá fora, a realidade era o espaço inteiro  
deitado nos vidros, o mundo caído  
[deitado pelos vidros, o mundo caído para dentro]  
para dentro do silêncio.  
[do silêncio<sup>157</sup>.]

Gastávamos depressa o tempo, perdidos  
no nosso único mapa,  
nenhum sinal de mudança no regresso a casa<sup>158</sup>.

O sujeito poético de “Super-realidade” parece querer rememorar, pela palavra poética, o episódio de término de um relacionamento amoroso “embaçado”, mal resolvido, pelo menos para ele, que estava

estranho à fraqueza dos teus modos, baço  
para os teus sentidos

. Ao relatar o encontro final a partir da segunda estrofe do poema, ele descreve a cena e também as sensações, especialmente através da metáfora daquele momento como sendo o “espaço inteiro” e o “único mapa” daquele casal que estava no interior de um carro, “lugar” que,

---

<sup>157</sup> CABRAL, Rui Pires. Super-realidade. In: \_\_\_\_\_. *A super-realidade: poesia*. Vila Real: Edição de Autor, 1995. p. 35.

<sup>158</sup> CABRAL, Rui Pires. Super-realidade. In: \_\_\_\_\_. *A super-realidade*. Lisboa: Língua Morta, 2011. p. 33.

sobretudo para o sujeito poético, era “o mundo” completo, pois, no carro, se encontrava, ao seu lado, a pessoa que embaçava seus sentidos.

O poema foi escrito e publicado duas vezes por Rui Pires Cabral. Se comparadas as duas versões, notam-se algumas mudanças, dentre elas aquelas relativas à reestruturação de versos e estrofes que muito contribuíram para materializar o sentimento de angústia. Na segunda versão, houve o deslocamento de palavras do final de alguns versos para o início de outros, o que causou a quebra do andamento sintático de uma oração. Isso se observa, por exemplo, no segundo e no terceiro versos dessa versão de 2011, na qual a oração “o mundo caído para dentro do silêncio” distribui-se em dois versos e não apenas em um. No caso da primeira versão, a frase é também rompida, porém de maneira diferente:

o mundo caído para dentro  
do silêncio

. Penso que esse *enjambement* não foi bem construído, pois ele não cria a expectativa decorrente da quebra entre versos, já que o mundo cai para dentro e não no silêncio. Quer dizer: já no segundo verso se completou o sentido da frase, que não dependia necessariamente da quebra sintática, representada pelo deslocamento do adjunto “do silêncio”, ao contrário do que acontece na segunda versão em que existe, de fato, a quebra, pois o sentido da oração é completado apenas no terceiro verso,

o mundo caído  
para dentro do silêncio

, o que pode influenciar o leitor a conceber o poema de maneira pausada e focalizar a expressão “caído”, o que reforça a ideia de ruptura não só da sintaxe dessa oração, mas também do tema principal de “Super-realidade”: o fim de um relacionamento.

Na última estrofe, a leitura dos três versos que a compõem é pausada pelo *enjambement*, posicionado entre o seu primeiro e segundo verso:

Gastávamos depressa o tempo, perdidos  
no nosso único mapa,

. Neles, há duas orações: uma subordinada à outra. O sentido da segunda estaria suspenso pela pausa, localizada no final do primeiro verso.

Parece ser necessário pausar o fluxo de leitura sintática para que a expressão “perdidos” seja realmente compreendida como uma adjetivação adequada ao sujeito poético e sua companhia, que estão parados dentro de um “carro num beco qualquer”, discutindo a relação. Além de parados, eles estariam perdidos, e o “único mapa” possível era o término, ou seja, não percorrer mais o caminho que eles traçaram juntos até então, pois, naquele momento final, não havia mais “nenhum sinal de mudança no regresso a casa”, verso que fecha o poema e que talvez conote o início do fim de um relacionamento desgastado.

Ao considerar o trabalho poético na análise de “Super-realidade”, representado pelos *enjambements*, a sua leitura temática pode demonstrar uma consciência artesanal por parte do seu autor, construída não exclusivamente pela semântica das palavras, mas também pela forma como elas foram mobilizadas no espaço do poema. E isto, para mim, é o que se deve destacar na poesia de Rui Pires Cabral: a maneira pela qual alguns temas pertencentes ao cotidiano, como o fim de um relacionamento amoroso, ocorrido dentro de um automóvel, são registrados poeticamente. Essa história poderia ter sido materializada de modo prosaico, mas, no momento em que se opta pelo uso da palavra poética, acredito que seja preciso um trabalho estético que dinamize algo, no caso o retorno ao sentimento de aflição, que marcou aquele episódio da “Super-Realidade”, lembrado embaçadamente.

As pausas consequentes dos *enjambements* que marcam os finais de muitos versos do autor d’*A Super-Realidade* são utilizadas com uma finalidade muito particular, pois parecem querer interromper o fluxo linguístico, o que possibilita a quebra da sintaxe de determinado verso e favorece a focalização dos termos finais de cada linha do poema, potencializando-os semanticamente para a construção de inúmeros efeitos durante a leitura do poema. Essa questão é tão importante que o verbete da Enciclopédia Britânica pressupõe a pausa a fim de conceituar o *enjambement*, ou seja, seu uso está atrelado a uma necessária quebra de verso, independentemente deste ser métrico (um alexandrino, por exemplo) ou não.

No caso da poética de Rui Pires Cabral, o *enjambement* é utilizado regularmente, contudo, a questão de *versus*, de circularidade, parece não estar baseada somente no uso desse recurso. Como exposto, há um importante trabalho com as células rítmicas, que também são registradas de maneira constante ao longo dessa obra, porém livremente, pois elas não estão distribuídas conforme os clássicos preceitos métricos de composição, isto é: não se localizam em lugares pré-determinados ao longo de um poema. Esses dois elementos - a célula rítmica e o



*enjambement* - são fundamentais para conotar a ideia de *versus* na poesia de Rui Pires Cabral, e digo isso devido à tendência do autor em compor seus poemas prosaicamente, ou seja, através de um discurso que possui um viés narrativo muito acentuado, materializado, por exemplo, por frases longas e descritivas. Entretanto, mais do que narrar os acontecimentos da vida contemporânea subjetivamente, através de um sujeito que viaja por diferentes espaços urbanos, acredito que essa poética se constrói de modo intencionalmente quebrado, pois os acontecimentos, como o fim do namoro dentro de um carro do poema “Super-Realidade”<sup>159</sup>, são contados de maneira pausada pelo sujeito poético, o que contribui para a percepção de diversas sensações, como a angústia. Tal construção pode significar uma vontade de apresentar um sujeito poético consciente, que busca registrar situações cotidianas comuns a outros sujeitos contemporâneos (quem sabe seus leitores, também contemporâneos?), problematizando-as de maneira crítica e também agônica, como mencionado no prefácio dos *Poetas sem qualidades*<sup>160</sup>, dentre eles o próprio Rui Pires Cabral, cuja poesia, em princípio, sobrevalorizaria a comunicação em detrimento do aspecto formal.

Acredito que o ritmo, expresso através do uso predominantemente repetitivo de determinadas células rítmicas e também dos *enjambements* ao longo dos poemas, é melhor desenvolvido no livro de poesia *Longe da aldeia* (2005), publicado pela editora Averno, que também lançou os *Poetas sem qualidades* (2002). Por isso, no terceiro capítulo, desejo compreender a importância do aspecto formal na poesia de Rui Pires Cabral. Para tanto, proponho leituras de poemas selecionados desse livro, publicado na primeira década do século XXI, com a finalidade de compreender sua dimensão formal, representada principalmente por aqueles dois recursos mencionados, que contribuem para corroborar a proposta de leitura segundo a qual o sujeito poético dessa obra seria uma espécie de observador dos acontecimentos cotidianos e que relataria a contemporaneidade de maneira criticamente poética.

---

<sup>159</sup> CABRAL, 2011. p. 33.

<sup>160</sup> FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.



apocalípticas [Penso que isso se observa também no "Tempo dos puetas", prefácio dos *Poetas sem qualidades*]. No universo da pressa, dizem, o vínculo humano é substituído pela rapidez; a qualidade de vida, pela eficiência; a fruição livre de normas e de cobranças, pelo frenesi. Foram-se a ociosidade, a contemplação, o relaxamento voluptuoso: o que importa é a auto-superação, a vida em fluxo nervoso, os prazeres abstratos da onipotência proporcionados pelas intensidades aceleradas. Enquanto as relações de proximidade cedem lugar aos intercâmbios virtuais, organiza-se uma cultura de hiperatividade caracterizada pela busca de mais desempenho, sem concretude e sem sensorialidade, pouco a pouco dando cabo dos fins hedonistas. [...] **A música, as viagens, as paisagens, o arranjo estético dos interiores conhecem igualmente um sucesso sem precedentes.** [...] A cultura hipermoderna se caracteriza pelo enfraquecimento do poder regulador das instituições coletivas e pela autonomização correlativa dos atores sociais em face das imposições de grupo [...]. Assim, o indivíduo se mostra cada vez mais aberto e cambiante, fluido e socialmente independente. Mas essa volatilidade significa muito mais a desestabilização do eu do que a afirmação triunfante de um indivíduo que é senhor de si mesmo<sup>166</sup>.

Lipovetsky afirma que a viagem é uma prática comum na contemporaneidade, porém, não só recentemente ela tem sido valorizada, na medida em que, desde a publicação da epopeia camonianiana no século XVI, a temática da viagem se destaca e é matéria poética reiterada na literatura portuguesa. Muitos foram os autores que a desenvolveram em suas respectivas obras literárias e, por essa perspectiva, se reconhece que "as viagens e a reflexão em torno delas tem sido tema constante na história da literatura portuguesa, favorecendo altos voos da imaginação em busca de novos horizontes,

---

<sup>166</sup> Ibid., p. 81 e 83. Grifos meus.

motivados, talvez, pela própria localização de Portugal, à beira-mar<sup>167</sup>. No caso do livro publicado em 2005 por Rui Pires Cabral, composto por trinta e oito poemas, distribuídos em breves cinquenta e cinco páginas, o principal tema desenvolvido é a viagem, construído a partir de referências aos trânsitos de um sujeito poético em dois países europeus: Inglaterra e Portugal. Esses itinerários são registrados pelo uso de signos que se remetem a tais geografias, mas também pela maneira como o próprio livro se estrutura, ou seja, no arranjo dos poemas em duas seções, intituladas “O coração da Inglaterra” e “Cidade dos desaparecidos”. Lê-se logo no poema de abertura:

Eu queria o movimento, a inútil beleza  
de tudo. Terraços sobre ruas estrangeiras,  
solos de trompete. *In the evening when  
the day is through*. Não era o amor, era  
uma alegria mais complicada: nesse ano

eu regressei três vezes ao coração da Inglaterra

e entre os velhos monumentos do condado,  
a que a distinção da morte dava um delicado  
[lustro,  
não era certo que encontrasse o que procurava.  
Mas às vezes pressentia o pouco que valiam  
as palavras e tudo o que não fosse estar ali  
naquele momento, iludido e sustentado  
pela luz de uma canção em terras estranhas<sup>168</sup>.

Na terceira estrofe de “The heart of England”, o sujeito poético se autodeclara como estrangeiro, pois regressou “três vezes à Inglaterra”, fato importante para o entendimento do livro. Digo isso porque juntos os poemas de *Longe da aldeia* parecem constituir uma espécie de “diário de viagens”, formado por lembranças remetidas a episódios passados, registrados pela palavra poética, cujo discurso busca o *vertere*, o retorno a algo. São estes alguns exemplos de situações rememoradas ao longo da obra: um momento de insônia<sup>169</sup>, um olhar

<sup>167</sup> MOISÉS, Massaud. *Pequeno dicionário de literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981. p. 391.

<sup>168</sup> CABRAL, Rui Pires. The heart of England. In: \_\_\_\_\_. *Longe da aldeia*. Lisboa: Averno, 2005. p. 9. Grifos do autor.

<sup>169</sup> CABRAL, Rui Pires. This way out. In: *Ibid.* p. 10.

direcionado ao fluxo dos viajantes nas estações de serviço<sup>170</sup>; um passeio por Oxford, acompanhado de lembranças “do sexo e das drogas e da pop alternativa”<sup>171</sup>, o reconhecimento do seu lugar de estrangeiro<sup>172</sup>, dentre outras.

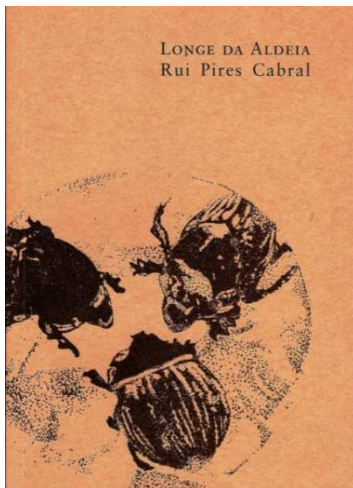


Ilustração 7: capa do livro *Longe da aldeia* (Averno, 2005).

A primeira seção de *Longe da aldeia*<sup>173</sup> é formada por poemas escritos em língua portuguesa, cujos títulos, porém, se encontram em inglês, o que poderia evidenciar o desejo de registro de experiências ocorridas em viagens por geografias estrangeiras, as quais foram atravessadas por um sujeito poético em trânsito. Já a segunda seção<sup>174</sup>, aborda o regresso do sujeito poético a Portugal, seu país de origem<sup>175</sup>, e

<sup>170</sup> CABRAL, Rui Pires. Welcome break. In: Ibid. p. 15.

<sup>171</sup> CABRAL, Rui Pires. Day trip. In: Ibid. p. 23.

<sup>172</sup> CABRAL, Rui Pires. Trinity sunday. In: Ibid. p. 26.

<sup>173</sup> Ibid. p. 9-26.

<sup>174</sup> Ibid. p. 29-51. Ao contrário da primeira seção, “Cidade dos desaparecidos” apresenta os poemas e seus respectivos títulos escritos em língua portuguesa à exceção de “At the heart of it all” (p. 36), em que somente o seu título está escrito em inglês.

<sup>175</sup> Leio Portugal como o país de origem do sujeito poético de *Longe da aldeia*, pois essa pátria é metaforizada através do uso e da opção pelo registro do discurso poético em língua portuguesa, apesar de muitos títulos e algumas passagens estarem escritas em inglês ao longo do livro.

os acontecimentos decorrentes de um “Recomeço”, como alude o título do poema que inicia essa outra parte do livro:

O primeiro cigarro do dia é na varanda  
quando faz sol: misteriosamente o terraço  
do vizinho continua a concentrar a tristeza  
do bairro inteiro. Mal acordado, juntas as linhas  
que te permitem perceber quem és, onde estás,  
o que terás de fazer a seguir. E a angústia  
que te abraça é a memória mais antiga  
que possuis, vem das casas de Bragança  
e Moncorvo, já a conhecias antes de lhe seres  
formalmente apresentado. Tu nunca quiseste  
pertencer. Só à ponta da navalha. Só no fundo  
do beco, encurralado. Meu Deus, que vocação  
para o desassossego. Mas será um sinal de  
[resistência  
ou uma espécie de defeito anímico? Tanto faz,  
vamos, põe a cafeteira ao lume. E recomeça<sup>176</sup>.

Nesse poema, o sujeito poético reflete acerca da “atual” situação em que ele se encontra, concretizada através de menções a episódios cotidianos pertencentes à sua rotina; reflexão essa que talvez conotaria uma busca, na memória de outro tempo, de motivação para seguir adiante no retorno ao território português, numa tentativa de compreender o motivo daquele “desassossego”, daquela inquietude sentida na volta das viagens “ao coração da Inglaterra”. Além das referências às cidades inglesas e portuguesas, encontram-se, no livro, menções a rotinas e a espaços públicos e privados que caracterizam as geografias contemporâneas, cujos lugares foram percorridos pelo sujeito poético e que agora se encontram materializados sob a forma de poema, em um registro literário realizado a partir do olhar, da subjetividade daquele que rememorou suas experiências poeticamente.

Sobre o viés descritivo que singulariza a linguagem poética de *Longe da aldeia*, é possível ligá-lo a um importante traço da recente poesia portuguesa, que, segundo Rosa Maria Martelo, consiste na “incorporação de estratégias narrativas num plano de reformulação erudito e marcadamente intertextual”<sup>177</sup>. Nesse sentido, torna-se

<sup>176</sup> CABRAL, Rui Pires. Recomeço. In: \_\_\_\_\_. *Longe da aldeia*. Lisboa: Averno, 2005. p. 29.

<sup>177</sup> MARTELO, Rosa Maria. *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007. p. 49.

oportuno refletir acerca de seu desenvolvimento, considerando a perspectiva formal de análise. Retorno, então, ao primeiro poema citado neste capítulo, “The heart of England”, cujos treze versos estão distribuídos em três estrofes. O seu principal tema consiste no registro das recordações de viagens, materializado pelo uso do tempo imperfeito, o que, como visto na análise do poema “Envelhecer” d’A *super-realidade*, conota dinamismo a um acontecimento ocorrido no passado. Sobre a função exercida pelo poema em *Longe da aldeia*, parece ser ele um anúncio da reconstrução mnemônica de tais viagens presente ao longo de todo esse livro.

Na minha busca pela identificação do *versus* na poesia de Rui Pires Cabral, encontro uma regularidade no que diz respeito ao uso de determinados recursos formais que reforçam o aspecto semântico do poema quando são retomados, ou seja, quando acontece o *vertere*. Eis uma dentre várias possibilidade de leitura de “The heart of England”:

Eu queria o movimento, a inútil beleza  
de tudo. Terraços sobre ruas estrangeiras,  
solos de trompete. *In the evening when  
the day is through.* Não era o amor, era  
uma alegria mais complicada: nesse ano

eu regressei três vezes ao coração da Inglaterra

e entre os velhos monumentos do condado,  
a que a distinção da morte dava um delicado lustro,  
não era certo que encontrasse o que procurava.  
Mas às vezes pressentia o pouco que valiam  
as palavras e tudo o que não fosse estar ali  
naquele momento, iludido e sustentado  
pela luz de uma canção em terras estranhas.

Eu queria o movimento, a inútil beleza  
de **tudo**. Terraços sobre **ruas**  
[estrangeiras,  
solos de **trompete**. *In the evening when*  
*the day is through.* Não era o amor, era  
uma **alegria mais** complicada: nesse **ano**

eu **regressei três vezes** ao **coração da**  
**[Inglaterra**

e **entre** os **velhos monumentos** do  
**[condado,**  
a que a distinção da **morte** **dava um**  
**[delicado lustro,**

não era **certo** que encontrasse o que  
**[procurava.**

Mas às **vezes** pressentia o **pouco** que  
**[valiam**

as **palavras** e **tudo o** que não **fosse** estar

[ali

◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ —  
 naquele momento, iludido e sustentado  
 ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡  
 pela luz de uma canção em terras  
 [estranhas<sup>178</sup>.  
 ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡

Através dos grifos, observa-se a existência de trabalho poético feito com algumas células rítmicas ao longo do poema, como com o Anapesto, o Peon 3º e o Anfíbraco<sup>179</sup>. Apesar de haver a presença de outras células<sup>180</sup>, destaco essas por acreditar que elas reforçam significados para a compreensão temática de “The heart of England”. Nessa perspectiva, a minha recusa em apoiar esta leitura nos preceitos clássicos de análise poética, sobretudo naqueles da teoria do verso de Amorim de Carvalho, se justifica pelo entendimento de que apenas observar a distribuição dos acentos átonos e tônicos, ato que visa identificar o uso regular de receitas métricas, é insuficiente para compreender o aspecto rítmico desse poema e da própria poesia de Rui Pires Cabral, pois há um trabalho formal observado a partir do uso de células rítmicas que se repetem no espaço do poema, o que contribui para materializar o efeito de *versus*. Assim, mesmo que a presença desse recurso não ocorra de maneira pré-fixada, conforme os preceitos clássicos de composição poética, pode-se reconhecer que o uso repetitivo de determinadas células rítmicas reforça, formalmente, a compreensão do aspecto semântico dos termos que constituem o poema.

A fim de exemplificar tais usos, destaco certas expressões escritas em Anapesto – “alegria”, “regressei”, “coração”, “uma canção”, etc. – que conotariam a ideia da viagem como uma espécie de refúgio, de esperanças, da busca de algo “novo”<sup>181</sup>. Já em Peon 3º, encontram-se

<sup>178</sup> Grifos meus.

<sup>179</sup> Nesta e nas demais análises, continuo a seguir o uso do padrão de cores, iniciado no segundo capítulo e descrito na Tabela de Símbolos, localizada no início da dissertação: azul para o Anfíbraco, vermelho para o Peon 3º. Para o Anapesto, optei pela cor dourada.

<sup>180</sup> Por exemplo, o Quinário 3º (◡ ◡ — ◡ ◡) na expressão “in the evening” da primeira estrofe; o Troqueu (— ◡) em “lustrós” da terceira estrofe; e o Iambo em “ali” também na última estrofe.

<sup>181</sup> Tal questão é desenvolvida em parte do vocábulo “Viagem”, do qual cito este fragmento: “A viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que de um deslocamento físico. [...] Em todas as literaturas, a viagem simboliza, portanto, uma aventura e uma procura, quer se trate de um tesouro ou de um simples conhecimento concreto ou espiritual. Mas essa procura, no fundo, não passa de uma busca e na maioria dos casos uma fuga de si mesmo. *Os verdadeiros viajantes são aqueles que partem por*



“movimento”, “estrangeiro”, “complicada”, “nesse ano”, “da Inglaterra”, “que encontrasse” e “procurava”, expressões que se relacionariam às descrições “concretas” dos trânsitos apresentados pelo poema. Em *Anfíbraco*, estão escritos alguns termos que materializam a hipótese de ser o sujeito poético um crítico frente às suas próprias memórias, por exemplo “inútil” e “beleza”, encontrados logo no primeiro verso, o que pode ser lido como um questionamento acerca da viagem como a única via de transformação, pois, mesmo que “belos”, tais deslocamentos, que são comuns na contemporaneidade segundo o pensamento de Gilles Lipovestky, lhes foram “inúteis”, já que ele continuou em desassossego quando regressou a Portugal, como diz o décimo terceiro verso de “Recomeço”, segundo poema citado neste capítulo.

Outra maneira de o sujeito poético problematizar aquilo que as suas memórias representavam para ele durante a viagem refere-se à utilização de seis *enjambements*, localizados na fronteira entre os versos 1-2, 3-4, 4-5, 5-6, 10-11 e 12-13.

Na primeira quebra de verso,

Eu queria o movimento, a inútil beleza  
de tudo. Terraços sobre ruas estrangeiras,

a questão da “inútil beleza” suspende a informação, num primeiro momento, daquilo a que esses termos se refeririam e que qualificariam o núcleo da expressão anfíbraca “de tudo”, que pode representar as memórias provenientes daqueles três deslocamentos à Inglaterra. Nesse sentido, trata-se não apenas das recordações amorosas, como alude o quarto verso, mas também daquelas decorrentes do próprio ato de regressar, algo novamente tensionado pelo *enjambement* presente na sequência do terceiro para o quarto verso:

solos de trompete. *In the evening when  
the day is through.* Não era o amor, era

---

*partir*, diz Baudelaire. [...] Neste sentido, a viagem torna-se o signo e o símbolo de uma perpétua recusa de si mesmo, da diversão da qual falava Pascal, e seria preciso concluir que a única viagem válida é a que o homem faz ao interior de si mesmo". In: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. p. 952-953.

. Talvez o *enjambement* que melhor cause o efeito de suspensão à sintaxe de algumas orações de “The heart of England” seja aquele observado no término do quinto verso, que o liga ambigualmente ao sexto, este que sozinho forma a segunda estrofe do poema, destacando-se graficamente:

uma alegria mais complicada: nesse ano

eu regressei três vezes ao coração da Inglaterra

. Este verso apresenta uma informação importante para o poema e para o livro como um todo: as viagens e os retornos ao estrangeiro. Na terceira e última estrofe, encontram-se duas outras quebras que também problematizam as lembranças de maneira pausada, pois, quando lidas, as continuidades predicativas de tais orações também são interrompidas:

Mas às vezes pressentia o pouco que valiam  
as palavras e tudo o que não fosse estar ali  
naquele momento, iludido e sustentado  
pela luz de uma canção em terras estranhas.

Isso potencializa o efeito crítico do discurso poético articulado pelo sujeito que registra sua memória a partir de um ritmo intencionalmente quebrado, o qual rompe com o fluxo de leitura como se ele estivesse pausando o seu próprio fluxo de pensamento e estivesse refletindo de forma crítica sobre si, uma hipótese de leitura consequente da mobilização formal dos *enjambements*, aliada ao uso daquelas três células métricas já comentadas.

Em outro poema do livro, “Welcome break”, composto por dezenove versos que formam uma única estrofe, a temática da viagem continua a ser desenvolvida, porém agora ela é construída por meio de referências aos acontecimentos atrelados a um dado momento de determinada viagem e não mais à memória constituída por lembranças de vários deslocamentos. Pode-se cogitar, acerca dessa específica viagem, que a sua duração foi de, pelo menos, um dia, tempo em que o sujeito poético teria percorrido de carro<sup>182</sup> alguns bons quilômetros, ao

---

<sup>182</sup> Noção essa que pode ser depreendida do fato de haver, logo no início do primeiro verso do poema, a menção às “estações de serviço”, que podem ser lidas como aqueles estabelecimentos comerciais próximos às “lojas de conveniência”, localizadas nas estradas interestaduais de nosso país.

mesmo tempo em que direcionava seu olhar reflexivo a algumas localidades próximas à estrada por onde tal trajetória se desenrolou:

Estações de serviço  
como ilhas de vidro  
no mar alto dos campos.  
O acaso governa  
as estradas e os viajantes  
que se cruzam despidos  
da teia do seu passado.  
Atravesso há horas  
um país chuvoso:  
anoiteceu  
e não se vê ninguém  
nas aldeias. Contra  
o seu escuro mistério,  
estas casas são reais?  
Nelas nasceu gente  
que depois quis partir  
para dizer, como eu,  
*não sou daqui, sou  
da hora que passa?*

Estações de serviço  
como ilhas de vidro  
no mar alto dos  
[campos.  
O acaso governa  
as estradas e os  
[viajantes  
que se cruzam despidos  
da teia do seu passado.  
Atravesso há horas  
um país chuvoso:  
anoiteceu  
e não se vê ninguém  
nas aldeias. Contra  
o seu escuro mistério,  
estas casas são reais?  
Nelas nasceu gente  
que depois quis partir  
para dizer, como eu,  
*não sou daqui, sou  
da hora que passa<sup>183?</sup>*

<sup>183</sup> CABRAL, Rui Pires. Welcome break. In: \_\_\_\_\_. *Longe da aldeia*. Lisboa: Averno, 2005. p. 15. Grifos em itálico do autor. Os demais grifos são meus.

O tempo verbal que estrutura “Welcome break” é o presente, o que causa a ideia de simultaneidade entre os acontecimentos concretizados e as memórias evocadas pelo seu sujeito poético, além do próprio momento de leitura desse texto, como se as descrições só existissem quando lidas e rememoradas. Trata-se de um efeito construído pelo aspecto formal, mais especificamente o verbal, mobilizado no sentido de evidenciar o fato de que, quando ocorrido, por exemplo, o direcionamento do olhar do sujeito poético às casas de uma aldeia próxima a uma estrada, ele não apenas as observava, como também se lembrava do tempo passado e refletia acerca daquilo que acontecia naquele “tempo presente” da viagem. Digo isso porque, quando passava, ele poderia estar também refletindo acerca de sua momentânea situação de viajante, que é transitória e que talvez tenha sido motivada pelo seu antigo desejo de sair de seu lugar de origem, como alude o próprio título do livro, o qual diz que algo ou alguém está *Longe da aldeia*<sup>184</sup>. Essa hipótese de leitura é reforçada pela presença de uma única passagem verbal escrita no pretérito perfeito, em que se pode ler uma reflexão sobre a própria situação do sujeito poético, que estaria distante fisicamente de seu lugar de origem, sendo este talvez uma aldeia portuguesa tão real quanto aquelas concretizadas pelo poema e que se encontravam diante dos seus olhos temporariamente, quando ele as atravessava de carro.

Na pequena cidade inglesa observada durante a viagem do sujeito poético, havia “nascido gente” (segundo o décimo quinto verso) que talvez compartilhasse com ele a mesma vontade de sair daquele espaço interiorano, algo que é materializado pela expressão dêitica presente no décimo quarto verso (“*Estas casas são reais?*”<sup>185</sup>), e que localiza textualmente o sujeito poético nesse trecho da viagem de onde se olhava algumas aldeias, fossem elas aquelas inglesas, que se encontravam fisicamente diante de si, fossem elas as portuguesas, (re)construídas por sua memória naquele exato momento. Por essa razão, diante daquelas aldeias estrangeiras, talvez tenha vindo ao pensamento do sujeito poético a memória de uma aldeia portuguesa na qual ele nasceu e da qual ele “quis partir”. Nas “aldeias inglesas” – as geografias percorridas temporariamente, registradas no décimo verso –, o sujeito esteve inserido durante um período de tempo determinado, o

---

<sup>184</sup> No citado poema “Recomeço”, há a referência poética a duas localidades portuguesas: Bragança e Moncorvo, pertencentes à sub-região Alto Trás-os-Montes na região norte de Portugal. In: \_\_\_\_\_. Ibid., p. 29.

<sup>185</sup> Grifos meus.

que não acontece naquelas portuguesas, distantes geograficamente, mas tão presentes em sua vivência, tanto quanto aquelas “físicas”. Apesar de serem referentes ao tempo passado, essas aldeias poderiam desencadear, no instante em que ele atravessava o espaço inglês, uma reflexão sobre o próprio ato de viajar, que teria representado para ele a oportunidade de sair fisicamente daquela aldeia relembrada, na busca por novas experiências, na tentativa de se reencontrar, de pertencer a outro lugar, de enfim ter diante de si outros caminhos e possibilidades, questão pode ser lida nos cinco últimos versos.

No que se refere a outro aspecto formal, relacionado à presença regular de algumas células rítmicas, destacam-se, em “Welcome break”, os usos regularmente retomados do Anapesto, do Anfíbraco, do Iambo, do Peon 3º e do Troqueu, os quais possibilitam identificar a noção de *versus*. Há, no entanto, a presença de uma célula rítmica utilizada apenas uma vez, fato que a destaca das demais. Trata-se do Peon 4º, célula rítmica encontrada no décimo verso e que ocupa o centro gráfico do poema. Antes e depois dela, há exatamente nove versos. A razão do uso de tal célula ser único estaria relacionada a uma possível função estrutural exercida pelo Peon 4º, que poderia ser o de separar ritmicamente duas partes do poema – a primeira e a terceira –, que se distinguem, sobretudo, quanto ao predomínio de algumas células rítmicas (a segunda parte seria o décimo verso, em que há o Peon 4º).

Na primeira parte do poema, constituída pelo intervalo que englobaria do primeiro ao nono verso, destacam-se as expressões escritas em Anfíbraco e Peon 3º, que concretizariam fisicamente o cenário da viagem construído, como “dos campos”, “estradas”, “viajantes”, “há horas”, “chuvoso”, “serviço”, “estações de”, “como ilhas”, “atravesso”, etc. Já na terceira, constituída pelo intervalo que se inicia no décimo primeiro e vai até décimo nono verso, ressaltam-se as células rítmicas Anapesto, Iambo e Troqueu, que conotariam o posicionamento crítico articulado pelo sujeito poético acerca das paisagens de viagens, como se observa no décimo primeiro verso, todo formado por Iambos e por estas passagens trocaicas: “estas”, “casas”, “nelas”, “gente” e “da hora”<sup>186</sup>. Sobre as expressões marcadas em Anapesto (por exemplo, “um país”, encontrada no nono verso e também em todos os termos que compõem os décimo sexto e décimo sétimo versos), elas parecem fazer uma ambígua referência a duas questões caras ao campo semântico de “Welcome break”: os espaços físicos e também

---

<sup>186</sup> Grifos meus.

os vestígios do pensamento, ou seja, da crítica formulada pelo sujeito durante a travessia. Desse modo, pode-se falar da existência de três padrões rítmicos que formam respectivamente três partes do poema, já que, em duas delas, observam-se repetidos usos de determinadas células métricas, separadas pelo décimo verso: “anoiteceu”.

Nota-se que a estrutura do poema se constitui apenas por uma estrofe, que é tradicionalmente definida como uma parte do texto formada por um conjunto de versos solidários pelo ritmo e inseparáveis pelo pensamento<sup>187</sup>. Contudo, embora exista, visualmente, apenas uma estrofe em “Welcome break”, ela pode ser dividida em três partes rítmicas independentes. Com a constatação da presença dessa única estrofe que arranja os dezenove versos do poema, torna-se necessário refletir acerca do motivo pelo qual tais partes não estão separadas em três estrofes que concretizariam cada qual uma unidade rítmico-semântica independente, na medida em que, de acordo com a definição de Amorim de Carvalho, elas deveriam se constituir em três estrofes distintas.

A estrutura de “Welcome break” poderia, assim, evidenciar um problema de composição poética, pois, nessa estrofe, não haveria a solidariedade entre a dimensão rítmica e semântica ao longo de seus dezenove versos. Acredito, porém, que essa disposição é significativa e reforça a complexa dimensão temática do poema, formada pelo olhar do seu sujeito poético direcionado aos cenários que compõem o trajeto terrestre por ele percorrido, ação esta relacionada, simultaneamente, à reflexão sobre o próprio ato de viajar, surgida a partir de uma referência mnemônica a episódios passados que justificaram a saída do sujeito de seu local de origem (uma suposta “aldeia portuguesa”). Isso tudo causa uma tensão rítmico-semântica no momento da leitura de “Welcome break”, pois os dois eventos – o olhar direcionado ao cenário da viagem e a simultânea crítica a esta observação –, articulados na primeira e na terceira “subestrofes”, se materializam juntos e portanto não teria motivo para que eles estivessem visualmente dissociados.

Sobre a tensão consequente daquelas duas ações ocorridas simultaneamente, pode-se dizer que ela também é conseguida pelo uso de outro recurso formal, no caso o *enjambement*. Na primeira parte, há duas quebras entre o quarto e quinto e entre o sexto e o sétimo versos; e, na segunda parte, três outras se localizam nas fronteiras entre o décimo

---

<sup>187</sup> CARVALHO, Amorim de. A estrofe. In: \_\_\_\_\_. *Tratado de versificação portuguesa*. Porto: Edição do Autor, 1941. p. 67.

segundo e o décimo terceiro e entre décimo oitavo e o décimo nono versos. Tais *enjambements* parecem evidenciar uma pausada relação entre aqueles dois níveis rítmico-semânticos de “Welcome break” – o da observação e o da crítica –, pois, mesmo que esses atos sejam simultâneos, o sujeito poético observa e suspende a sua crítica, deslocando-a ao verso seguinte, como se pode observar na primeira quebra,

O acaso governa  
as estradas e os viajantes

, relacionada a esta outra:

que se cruzam despidos  
da teia do seu passado.

O que acontece também nos versos que encerram o poema:

*não sou daqui, sou  
da hora que passa?*<sup>188</sup>

. Assim, o fluxo do acontecimento decorrente ao ato de olhar as paisagens que se desenhavam diante desse sujeito em trânsito é problematizado, formalmente, pela quebra sintática de tais períodos, pois existe a ruptura gráfica, marcada pelo branco, pela interrupção de final de verso, o que pausa e depois retoma a essa sintaxe a completude entre o sujeito e o predicado dessas orações, que se constituem em unidades semânticas desse discurso poético.

Em outro poema do livro, “Kenilworth”, encontram-se claras referências a uma pequena cidade situada no condado de Warwickshire, o que denota, semanticamente, parte do itinerário da viagem ao país inglês apresentada em *Longe da aldeia*. Além do registro do espaço estrangeiro, concretizado pela menção aos “verdes campos de Kenilworth” (versos 2-3 e 11), há um testemunho daquilo que já havia sido trabalhado naqueles outros poemas analisados neste capítulo: a reflexão crítica do sujeito poético sobre si relacionada às lembranças de viagens feitas ao exterior. Eis o poema:

---

<sup>188</sup> Grifos do autor.

Esta tarde onde te levam  
os verdes campos  
de Kenilworth? –

à sombra que deixaste  
em casa, sequestrada  
pelo mesmo desconsolo  
e as mesmas incertas razões  
num ermo de livros e pó? –

essa sombra a que darás,  
no teu regresso, o encargo de dizer  
os verdes campos de Kenilworth,  
a figura de outro engano?

**Esta tarde onde te levam**  
— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

os **verdes campos**  
◡ — ◡ — ◡  
de **Kenilworth?** –  
◡ — ◡ ◡

à **sombra** que deixaste  
◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡  
em **casa**, sequestrada  
◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡  
pelo **mesmo** desconsolo  
◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡  
e as **mesmas** incertas  
[razões  
◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡  
num **ermo** de **livros** e **pó?**  
— ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —

essa sombra a que darás,  
— ◡ — ◡ ◡ ◡ —  
no teu regresso, o encargo  
[de **dizer**  
◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡  
—  
os **verdes campos** de  
[**Kenilworth**,  
◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡  
a figura de outro  
[engano?<sup>189</sup>  
◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡

“Kenilworth” possui doze versos, distribuídos em três estrofes, sendo a primeira formada por três, a segunda por cinco e a terceira por quatro versos. São utilizados, nas estrofes, três tempos verbais: o presente, o pretérito perfeito e o futuro, respectivamente. Esse arranjo, em que cada estrofe é composta por um tempo verbal distinto, pode evidenciar um importante aspecto da dimensão temática do poema, pois tais estruturas podem ser lidas como vestígios da reflexão crítica do sujeito, ocorrida quando ele viajava em três momentos, os quais são representados formalmente pelas três estrofes. Na primeira, o sujeito se localiza num espaço estrangeiro, o que pode ser observado através do

<sup>189</sup> CABRAL, Rui Pires. Kenilworth. In: \_\_\_\_\_. *Longe da aldeia*. Lisboa: Averno, 2005. p. 20. Grifos meus.



uso do dêitico “esta” e da referência a uma das características da cidade – os seus “verdes campos” –. Já na segunda estrofe, há uma referência ao fato de essa “visita” ser acompanhada, ou assombrada (a expressão que inicia essa estrofe é “à sombra”), por lembranças do passado, visto que o sujeito poético se refere, no pretérito perfeito, àquilo que ele havia deixado em casa. Finalmente na terceira estrofe, encontra-se o uso do tempo futuro, o que pode ser lido como uma “projeção” feita pelo sujeito poético do que iria lhe ocorrer após a ida a Kenilworth: a desmistificação da viagem como a possibilidade de mudança, o que não passaria de uma “figura de outro engano”.

Acerca da presença das células rítmicas que materializam o *versus* no poema, são utilizados o Troqueu, o Anfíbraco, o Iambo, o Peon 3º e o Dactílico. O Troqueu é a célula cujo uso mais se repete, lido em expressões como “esta tarde”, “verdes campos”, “sombra”, “casa”, “ermo”, “livros”, “sombra”, etc., que conotam noções espaciais. Já o Anfíbraco é observado em expressões como “deixaste”, “incertas”, “regresso”, “o encargo”, “figura” e “engano”, que se refeririam ao posicionamento crítico do sujeito poético, como também acontece com aquelas iâmbicas “razões”, “e pó”, “dizer” e “de outro” e às outras expressões em que há o Peon 3º: “sequestrada” e “desconsolo”. A quarta célula encontrada nessa leitura proposta, o Dactílico, está presente tanto no título quanto no corpo do poema, porém somente relacionado ao termo “Kenilworth”. Outro recurso formal que contribui para a criação do efeito de *versus* no poema é o *enjambement*, repetido algumas vezes e localizado nas fronteiras de alguns versos.

Destaco, nesta análise, os *enjambements* presentes nos três versos da primeira estrofe:

Esta tarde onde te levam  
os verdes campos  
de Kenilworth? –

, em que tais quebras favorecem uma pausada leitura do poema, pois elas interrompem o fluxo sintático dessa única frase interrogativa que compõe a sua primeira estrofe. Os espaços vazios que dividem os respectivos versos colaborariam para a problematização do ato de narrar um dado episódio de viagem no espaço do poema, pois os *enjambements* suspendem o próprio “registro” que quebra a sintaxe da oração, na qual se descreve e se interroga sobre aquele momento. Apesar do principal objetivo de “Kenilworth” parecer ser o desejo de registrar aquela tarde na respectiva cidade inglesa, em que o sujeito foi

levado a passear pelos seus verdes campos, tal poema não é formado apenas por essas descrições, como se fossem elas fotos momentâneas, pois há cenas de viagem construídas poeticamente, ou seja, sem um vínculo obrigatório com a realidade, e também uma reflexão subjetiva sobre esse ato, que é ficcionalizado. Nesse sentido, a pausada maneira de ler colabora para o destaque não apenas do registro poético do trânsito pela pequena cidade inglesa, como também dessa reflexão, pois essas interrupções reforçam a ideia do reconhecimento da viagem, tenha ela ocorrido fisicamente ou não, como o momento propício para um sujeito repensar sobre si e sobre a sua vida e, no caso desse livro, sobre o regresso a Portugal, já que, quando o sujeito poético supostamente passeava por uma geografia estrangeira, ele também poderia estar pensando sobre a cidade de onde ele teria partido e para onde teria retornado logo depois. Trata-se de Lisboa, referenciada *ipsis litteris* em “Cidade dos desaparecidos”<sup>190</sup>, último poema de *Longe da aldeia*, que cito:

Muitas vezes não amei Lisboa,  
 não soube amá-la ao anoitecer  
 dos dias úteis, quando era gasta,  
 parada e suja, e nos autocarros  
 quase vazios viajava de luz acesa  
 a entranhada tristeza do mundo  
 que foi a minha primeira e mais  
 precoce intuição. Grande cidade  
 dos desaparecidos, eu não tive  
 tantas vezes a saúde de gostar  
 dos teus pequenos jardins  
 abandonados. Quando nos cafés  
 já iam desligando as máquinas  
 e do outro lado da linha ninguém  
 voltava jamais a responder  
 como eu queria, quantas vezes  
 não pude achar o sítio e o sossego  
 para esquecer e dormir? Mesmo assim,  
 eu não te fiz justiça. Lisboa, quando  
 me queixei de ti: eu não era exemplo,  
 eu sempre estranhei um pouco a cama  
 da vida<sup>191</sup>.

<sup>190</sup> In: Ibid. p. 51. Esse poema será analisado em breve neste capítulo.

<sup>191</sup> CABRAL, Rui Pires. Cidade dos desaparecidos. In: Ibid. p. 51.

O poema “Trinity Sunday”, que encerra a primeira seção de *Longe da aldeia*, apresenta ao leitor o momento final da viagem do sujeito poético ao “coração da Inglaterra”:

Inadvertido, reconheces  
o fio que te prende  
a este ponto do tempo  
e da paisagem.

Na torre de St Mary’s,  
em Warwick,  
de onde se avistam  
seis condados.

E assim chegas completo  
À tua canção, forasteiro.

Sem nome, sem história.

Inadvertido, reconheces

○ ○ ○ — ○ ○ ○ — ○

o **fio** que te **prende**

○ — ○ ○ — ○

a este **ponto do tempo**

○ — ○ — ○ ○ — ○

e da paisagem.

○ ○ ○ — ○

Na **torre** de **St Mary’s**,

○ — ○ ○ ○ — ○

em **Warwick**,

○ — ○

**de onde** se avistam

— ○ ○ — ○

**seis** condados.

— ○ — ○

E assim **chegas completo**

○ ○ — ○ ○ — ○

à **tua canção**, forasteiro.

○ — ○ — ○ ○ — ○

Sem **nome**, sem história<sup>192</sup>.

○ — ○ ○ ○ — ○

A palavra que abre do poema – “Inadvertido” – qualifica o sujeito poético como sendo desavisado ao se encontrar na capital do condado inglês de Warwickshire, Warwick (noção espacial que é reforçada também pelo uso do termo dêitico “este”, no terceiro verso do poema), e então se reconhecia como alguém estrangeiro “Sem nome, sem história”. Pergunto-me acerca do motivo pelo qual, em mais um itinerário, estaria esse sujeito se declarando e se adjetivando assim. Estaria ele preocupado com a instabilidade dos vínculos feitos no território inglês e por isso se considerando “desavisado” em relação à sua condição estrangeira? Queria ele continuar na Inglaterra e

<sup>192</sup> CABRAL, Rui Pires. Trinity sunday. In: \_\_\_\_\_. *Longe da aldeia*. Lisboa: Averno, 2005. p. 26. Grifos meus.

estabelecer vínculos nessa geografia ou retornar a Portugal? Independentemente das outras leituras que podem ser feitas de “Trinity sunday”, creio que sematerializa, nesse texto, a necessidade do registro da característica transitória que marca essa e qualquer outra viagem. Em alguma hora, a viagem se encerra e é preciso se estabelecer em algum lugar ou retornar àquele do qual se partiu, seja este o de nascimento ou outro, um espaço onde o sujeito tenha estabelecido seus vínculos e sua rotina, onde ele possua, enfim, um “nome” e uma “história”.

São quatro as estrofes que estruturam o poema e que arranjam os seus onze versos, todos escritos no tempo verbal presente, o qual potencializa a noção de simultaneidade entre a cena descrita e o momento de leitura, parecendo que aquilo aconteceria, de fato, no presente. Mesmo que em “Trinity sunday” haja esse efeito tempo-verbal, acredito que os poemas de *Longe da aldeia*, especialmente aqueles inseridos na primeira parte, possuam um viés mnemônico acentuado e são desenvolvidos em razão disso, visto que depois os episódios atrelados às viagens feitas pela Inglaterra são rememorados e constituem-se por recordações registradas e encontradas nos demais poemas que constituem a segunda parte do livro, intitulada “Cidade dos desaparecidos”. Nesse sentido, “Trinity sunday” apresentaria o momento, possivelmente no final da sua última viagem, em que o sujeito poético admitiu o fato de que a sua transitória condição de estrangeiro continuava a ser assim, apesar de ele ter vivenciado experiências, histórias e criado vínculos afetivos no território inglês<sup>193</sup>, como aponta a segunda estrofe de outro poema, “Jephson gardens”, que cito a título de ilustração:

Enrolas tabaco holandês, procuras  
na memória um verso que melhor  
explique o lastro das circunstâncias,  
uma Inglaterra mais funda, deitada  
à sombra da experiência  
das palavras. E tal como esse  
pequeno, quase imponderado  
esforço, não terá sido afinal inútil  
tudo o que fizeste na vida<sup>194</sup>?

<sup>193</sup> Isso pode ser lido em outros poemas aqui não trabalhados, por exemplo: “This way out”, “Alexandre road”, “Peace festival” e “All the best deals”. In: Ibid. p. 10, 12, 16 e 25.

<sup>194</sup> CABRAL, Rui Pires. Jephson gardens. In: Ibid. p. 11.

Retornando a falar de “Trinity sunday”, a estrofe que o encerra é composta por um único verso – “Sem nome, sem história” –, que parece estar “solto” das demais partes. Seria isso uma evidência formal, uma espécie de metáfora da própria situação do sujeito poético que se encontra desvinculado daquele país? Tendo a acreditar que sim, pois as outras estrofes apresentam mais de um verso e são estruturadas por uma oração, o que não ocorre no décimo primeiro verso, em que não há a presença de um verbo.

Acerca da possibilidade de identificar o *versus* nesse poema, há, como nos demais, o trabalho formal com algumas células rítmicas que predominam em algumas passagens. São estas as células que destaco em minha leitura devido à frequência de uso: o Anfíbraco, sobretudo na segunda estrofe, cujas expressões conotariam a ideia de espaço no poema; o Peon 3°, em termos que evidenciariam a situação estrangeira do sujeito poético; e o Troqueu, presente em expressões que parecem se constituir em vestígios de momentos daquela viagem, a qual já estava próxima de seu fim.

Destaco quatro *enjambements* distribuídos ao longo de “Trinity sunday” nesta proposta de leitura: aqueles encontrados entre os versos 1-2, 2-3, 7-8 e 9-10, ou seja, em todas as estrofes, exceto a última, fato poético que reforça a leitura desse verso/estrofe final como “solto”, isolado do restante do poema. Na primeira quebra,

Inadvertido, reconheces  
o fio que te prende<sup>195</sup>

, que inicia o texto, o reconhecimento da condição estrangeira é potencializado pelo uso desse recurso formal, já que o complemento do termo verbal “reconheces” só é lido no verso seguinte após uma pausa que é forçada pelo vazio, pelo branco que segue o verbo e que caracteriza o *enjambement* presente no intervalo entre os dois primeiros versos do poema. Tal estratégia também é utilizada nas sequências sintáticas interrompidas que marcam as passagens entre o segundo e o terceiro verso e entre o final do sétimo e começo do oitavo verso (segunda estrofe):

o fio que te prende

---

<sup>195</sup> CABRAL, Rui Pires. Trinity sunday. In: \_\_\_\_\_. *Longe da Aldeia*. Lisboa: Averno, 2005. p. 26.

a este ponto do tempo  
[...]  
de onde se avistam  
seis condados<sup>196</sup>.

Já no último par de versos, no qual se nota o uso do *enjambement* entre o nono e o décimo e que juntos formam a terceira estrofe de "Trinity sunday", é anunciada a ideia, o centro semântico do poema: o reconhecimento do término da viagem, pois naquele exato momento, construído no tempo presente, o sujeito poético chega "completo". Apesar dessa completude ser reconhecida e aceita, a voz do poema só a complementa após uma pausa, marcada formalmente pela quebra ocorrida na fronteira deste verso com o anterior: "à tua canção, forasteiro", verso cuja palavra final é justamente "forasteiro", ou seja, aquele que é estrangeiro, exterior à geografia onde se encontra, o sujeito que está, enfim, deslocado.

Depois de reconhecer e declarar-se estrangeiro, voltaria o sujeito poético de *Longe da aldeia* a Portugal, como se lê no poema "Recomeço", que abre a segunda parte do livro:

O primeiro cigarro do dia é na varanda  
quando faz sol: misteriosamente o terraço  
do vizinho continua a concentrar a tristeza  
do bairro inteiro. Mal acordado, juntas as linhas  
que te permitem perceber quem és, onde estás,  
o que terás de fazer a seguir. E a angústia  
que te abraça é a memória mais antiga  
que possuis, vem das casas de Bragança  
e Moncorvo, já a conhecias antes de lhe seres  
formalmente apresentado. Tu nunca quiseste  
pertencer. Só à ponta da navalha. Só no fundo  
do beco, encurralado. Meu Deus, que vocação  
para o desassossego. Mas será um sinal de resistência  
ou uma espécie de defeito anímico? Tanto faz  
vamos, põe a cafeteira ao lume. E recomeça.

O primeiro cigarro do **dia** é na  
[varanda  
○○—○○—○○—○○—○○—○○—  
**quando faz sol:** misteriosamente o  
[terraço  
—○○—○○○○—○○—○○—  
do vizinho continua a **concentrar** a  
[tristeza  
○○—○○—○○—○○—○○—○○—  
do **bairro inteiro**. Mal acordado, **juntas**  
[as **linhas**  
○—○○—○○—○○—○○—○○—  
○  
que te **permitem perceber** quem **és**,  
[onde estás,  
○○—○○—○○—○○—○○—○○—  
o que terás de **fazer** a **seguir**. E a  
[angústia  
○○—○○—○○—○○—○○—○○—  
que te abraça é a **memória mais** antiga  
○○—○○—○○—○○—○○—○○—  
que possuis, **vem** das **casas** de

<sup>196</sup> Id.

[Bragança  
 U — U — U — U — U — U —  
 e Moncorvo, já a conhecias antes de  
 [lhe seres  
 U — U — U — U — U — U — U —  
 [U  
 formalmente apresentado. Tu nunca  
 [quiseste  
 U — U — U — U — U — U — U — U —  
 pertencer. Só à ponta da navalha. Só no  
 [fundo  
 U — U — U — U — U — U — U —  
 [U  
 do beco, encurralado. Meu Deus, que  
 [vocaçã  
 U — U — U — U — U — U — U —  
 para o desassossego. Mas será um sinal  
 [de resistênci  
 U — U — U — U — U — U — U —  
 [— U  
 ou uma espécie de defeito anímico?  
 [Tanto faz  
 U — U — U — U — U — U — U —  
 [—  
 vamos, põe a cafeteira ao lume. E  
 [recomeça<sup>197</sup>.  
 — U — U — U — U — U — U — U —

No poema, é construída uma cena matinal em que o sujeito poético refletiria sobre o seu regresso e também sobre a sua inquietação, sentimento que talvez o tenha motivado a retornar do país inglês. Naquele momento, inserido em uma geografia que lhe é familiar - a portuguesa - era preciso retomar a sua rotina e não ser mais um viajante forasteiro, como diz "Trinity sunday".

"Recomeço" possui quinze versos distribuídos em uma única estrofe, uma estrutura que causaria um efeito narrativo mais acentuado, diferenciando-o, nesse aspecto, dos demais textos do livro, na medida em que apresenta um ritmo, um fluxo de leitura aparentemente mais contínuo e semelhante à de um texto escrito em prosa. Trata-se, contudo, de um texto poético, pois há, em "Recomeço", a presença do *versus*, observado através da mobilização dos dois elementos formais citados ao longo deste trabalho: as células rítmicas e o *enjambements*. Acerca do

<sup>197</sup> CABRAL, Rui Pires. Recomeço. In: op. cit., 2005. p. 29. Grifos meus.

primeiro recurso, são utilizadas oito células rítmicas, dentre as quais cinco são encontradas mais de uma vez no poema: o Anfíbraco (“cigarro”, “varanda”, “terraço”, “vizinho”, “tristeza”, “memória”, “antiga”, “Bragança”, “Moncorvo”, etc.), o Troqueu (“bairro”, “linhas”, “casas”, “beco”, “lume”, etc.), o Anapesto (“continua”, “concentrar”, “perceber”, “onde estás”, “conhecias”, “vocação”, etc.), o Quinário 4º (“mal acordado”, “apresentado”, “encurralado”, “desassossego”, etc.), o Iambo (“quem és”, “terás”, “fazer”, “seguir”, “possuis”, etc.) e o Peon 3º (“formalmente”, “resistência”, “cafeteira”, “recomeça”, etc.).

Destaco também o trabalho feito com os *enjambements* encontrados nas fronteiras entre os versos do poema. Na primeira quebra para a qual chamo a atenção,

quando faz sol: misteriosamente o terraço  
do vizinho continua a concentrar a tristeza<sup>198</sup>

, o sujeito poético direcionava seu olhar, quando fumava, ao “terraço” (último termo presente no segundo verso), cujo complemento só é lido após a pausa: “do bairro inteiro”. Não é qualquer terraço, mas o do vizinho; aquele que continuava a concentrar a tristeza do bairro inteiro – mesmo após tanto tempo ter se passado, enquanto o sujeito poético fez as suas várias viagens ao coração da Inglaterra.

No intervalo entre o quarto e o sexto verso, em que há duas quebras sintáticas, o sujeito poético “mal acordado” se localiza em dada situação que é retomada por ele a partir daquele instante. Agora, de volta à sua casa, era preciso reconhecer e aceitar novamente aquele espaço, construído no tempo presente, e cujas linhas formam a arquitetura daquele ponto geográfico inserido em território português, no qual ele ficaria durante um período de tempo:

[...] Mal acordado, juntas as linhas  
que te permitem perceber quem és, onde estás,  
o que terás de fazer a seguir<sup>199</sup>. [...]

Entre o sexto e o décimo verso, cinco *enjambements* parecem problematizar a decisão do sujeito poético de retornar e permanecer em Portugal:

<sup>198</sup> Id.

<sup>199</sup> CABRAL, Rui Pires. Recomeço. In: \_\_\_\_\_. *Longe da aldeia*. Lisboa: Averno, 2005. p. 29.



[...] E a angústia  
 que te abraça é a memória mais antiga  
 que possuis, vem das casas de Bragança  
 e Moncorvo, já a conhecias antes de lhes seres  
 formalmente apresentado [...].

Os arranjos sintáticos que estruturam as três orações que formam esses *enjambements* são interrompidos constantemente pelos vazios localizados nos finais desses versos. Pode-se ler, nelas, uma breve reflexão, intercalada no centro gráfico do poema, relacionada à permanente condição de viajante do sujeito poético, o qual a desenvolve ao relembrar que o sentimento de angústia já lhe acompanhava desde "a [sua] memória mais antiga", vivenciada em outras localidades diferentes daquelas em que então ele se encontrava: Bragança e Moncorvo.

Após essa espécie de "digressão", o sujeito poético diz que nunca quis pertencer (A quê? A um único lugar?) e confessa a sua "vocação para o desassossego". Tal questão é depois retomada nos versos finais do poema (13-14). Porém, a pergunta que é feita,

[...] Meu Deus, que vocação  
 para o desassossego. Mas será um sinal de  
 [resistência  
 ou uma espécie de defeito anímico? Tanto faz,<sup>200</sup>

não é – ou parece não quer ser – respondida, e ele poderia ter entendido que era preciso, naquele instante, largar o cigarro, por a cafeteira ao lume e, enfim, recomençar a viver naquele país do qual ele já havia saído, inclusive naquele ano, como diz o emblemático verso do primeiro poema de *Longe da aldeia*: "eu regressei três vezes ao coração da Inglaterra"<sup>201</sup>. Assim, observa-se a existência do uso constante do *enjambement* que problematiza a cena materializada no espaço desse poema de maneira pausada. Nessa perspectiva, parece que a reflexão feita pelo sujeito poético naquela manhã foi bem articulada, e a decisão do retorno, mesmo que desassossegadamente questionada, foi aceita e, a partir de então, era preciso (re)viver (n)o território português.

---

<sup>200</sup> Id.

<sup>201</sup> CABRAL, Rui Pires. The heart of England. In: \_\_\_\_\_. *Longe da aldeia*. Lisboa: Averno, 2005, p. 9.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, eu procurei destacar o viés formal na análise de fenômenos poéticos contemporâneos, dos quais escolhi como *corpus* de pesquisa parte da obra de Rui Pires Cabral<sup>202</sup>, cuja visibilidade foi ampliada com a publicação dos *Poetas sem qualidades*<sup>203</sup>. Manuel de Freitas, organizador da antologia, em prefácio amplamente discutido, pontuou que o que uniria aqueles poetas seria uma espécie de sentimento agônico presente em suas obras, nas quais haveria "sinais evidentes de perplexidade, inquietação ou escárnio perante o tempo e o mundo em que escrevem"<sup>204</sup>, ou seja, a contemporaneidade, discutida por Gilles Lipovetsky<sup>205</sup>, autor de reflexões teóricas que me valí especialmente no terceiro capítulo.

Consegui observar essa consideração de Freitas na semântica que marca a poesia de Rui Pires Cabral desde o início de sua trajetória, aqui abordada através da referência a primeira versão do livro *A super-realidade*<sup>206</sup>. A questão do "sentimento agônico" foi lida como a reflexão articulada em muitos poemas nos quais o sujeito poético registra elementos característicos do tempo contemporâneo de maneira desassossegada, como acontece com a noção de "viagem", que acredito ter sido construída de maneira reflexiva, o que pode ser lido através do uso dos *enjambements* que pausam com a sintaxe das orações e que romperiam com o fluxo de pensamento do sujeito poético, o que causaria esse "efeito reflexivo" em alguns poemas, principalmente naqueles inseridos no livro *Longe da aldeia*<sup>207</sup>, cujas análises e leituras foram propostas no último capítulo desta dissertação.

Nesse sentido, penso que essa reflexiva, e por isso crítica e pausada, relação estabelecida entre o sujeito poético e a contemporaneidade seja não só o principal tema desenvolvido nos versos de Rui Pires Cabral, mas o seu projeto poético. No entanto, um discurso poético, que é o objeto final deste tipo de projeto literário, não se constrói apenas com o aspecto semântico de cada palavra que o constitui e contribui para o registro de determinada temática

---

<sup>202</sup> Poemas pertencentes às duas versões do livro *A super-realidade* (Edição de Autor, 1995; Língua Morta, 2011) e *Longe da aldeia* (Averno, 2005).

<sup>203</sup> FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>205</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

<sup>206</sup> CABRAL, Rui Pires. *A super-realidade*: poesia. Vila Real: Edição de Autor, 1995.

<sup>207</sup> CABRAL, Rui Pires. *Longe da aldeia*. Lisboa: Averno, 2005.

privilegiada, pois creio ser imprescindível a qualquer obra escrita em verso também um planejamento estético, relacionado à forma pela qual cada poema se apresenta ao leitor.

Quando lida a obra de Rui Pires Cabral, toda escrita em versos livres, vejo a existência de um projeto poético que abrange tanto o desenvolvimento do aspecto semântico quanto do formal, porém a semântica foi sobrevalorizada nos estudos dedicados à poesia de Rui Pires Cabral (como os de autoria de Rosa Maria Martelo) e aos *Poetas sem qualidades*, ao qual o entendimento dessa poesia estaria "indissociável". Diante disso, como enunciado logo nas considerações iniciais, motivei-me a estudar a outra dimensão que singulariza qualquer projeto poético: o formal. Para tanto, optei por estudar o conceito de ritmo poético, vinculado a ideia de *versus*, do retorno constante de determinados elementos formais no espaço do poema.

Com o andamento da pesquisa, percebi uma dificuldade em definir o que seja "ritmo", pois vários foram os pesquisadores, críticos e teóricos que pensa(ram) o estudo da linguagem poética e que registraram o fato de haver dissonâncias teóricas em relação a tal conceito, como Amorim de Carvalho e Rogério Chociay, autores cujas obras abordei e me vali nesta dissertação, sobretudo no segundo capítulo. Assim, mais do almejar ser coerente ao longo do trabalho, desejei trabalhar com as noções que julguei serem as mais adequadas funcionalmente na construção das análises dos poemas escolhidos para o *corpus* de análise, já que só seria possível conceituar e não definir o fenômeno rítmico. Para tanto, escolhi apoiar este estudo especialmente nas considerações teóricas de Manuel Graña Etcheverry<sup>208</sup> por entender que os seus preceitos seriam adequados para estruturar metodologicamente as minhas leituras, sobretudo àquelas apresentadas no terceiro capítulo, já que optei por trabalhar com uma concepção de ritmo distinta daquelas pertencentes às clássicas teorias do verso.

A obra de Rui Pires Cabral, como já dito, se constrói por uma linguagem poética singularizada pelo uso constante do verso livre, o que dificultaria o ato de trabalhar analiticamente com base no conceito de ritmo conforme os preceitos da tradição versificatória, materializada principalmente na frequência regular das sílabas ao longo do poema e também na composição de versos sob a "guarda" das receitas métricas. Assim, tornou-se complicado assumir tal postura analítica no trato com essa obra, pois afirmar que há a identificação de versos compostos

---

<sup>208</sup> ETCHEVERRY, Manuel Graña. *El ritmo en el verso*. Córdoba: Del Copista, 2003.

metricamente é algo difícil, para não dizer impossível, e não creio ser essa a melhor maneira de ler os ritmos e consequentemente propor hipóteses de leituras de poemas. Entretanto, não pude desprezar a tradição de análise poética vinculada às teorias do verso, pois elas continuam importantes para quem se dedica ao estudo do fenômeno poético, na medida em que tais teorias, como as de Amorim de Carvalho e Rogério Chociay, destacam a dimensão formal desse tipo de discurso, que acredito ser um dos requisitos fundamentais a todo e qualquer projeto poético seja ele contemporâneo, vinculado aos *sem qualidades*<sup>209</sup>, ou não. Nesse sentido, precisei ressignificar alguns preceitos das clássicas teoria do verso, como os processos de acomodação silábica, a atenção à tonicidade e a ideia de *versus* (do poema como algo circular), já que ainda existe, nos discursos poéticos contemporâneos, o trabalho estético-formal. Mesmo que a exclusiva aplicação analítica das teorias do verso hoje não seja capaz de proporcionar a compreensão dos fenômenos poéticos contemporâneos escritos em versos livres, não é possível descartar tais ensinamentos, pois alguns preceitos, como a ideia de verso para citar um exemplo, ainda são mobilizados. Apesar de um bom discurso poético não ser aquele em que se lê o pleno domínio da metrificação por parte do seu autor, acredito que ele precise apresentar o *vertere*, ou seja a ideia de circularidade, que é construída de maneira livre na contemporaneidade, sem estar necessariamente atrelado àqueles preceitos tradicionais.

Como o *versus* pode ser lido, dentre outras formas, pelo estudo do aspecto rítmico do poema, essa foi a questão teórico-analítica a qual escolhi me dedicar, pois acredito que esse gesto pode deslocar e enriquecer as clássicas teorias do verso nos estudos poéticos contemporâneos. Para tanto, foi preciso me atentar a outros fatos poéticos não valorizados por aquelas teorias tradicionais, recursos esses cujo uso pudesse ser lido frequentemente no espaço do poema. No caso específico da obra de Rui Pires Cabral, aqui analisada parcialmente, o *versus* pode ser lido através da regularidade relacionada à distribuição dos acentos, conforme a teoria de Manuel Graña Etcheverry, e também às pausas encontradas entre as fronteiras de versos que rompem com o fluxo sintático e marcam os sintagmas verbais que estruturam os versos dos poemas. O uso constante destes recursos formais - as células rítmicas e o *enjambement* - evidenciaria, portanto, uma consciência estética, um trabalho poético, o que reforça a ideia de ser o discurso

---

<sup>209</sup> Grifos meus.

poético algo relacionado à noção de circularidade, de *vertere*, e que ajuda a desmistificar a reinvidicada ausência de qualidade que teria de parte da produção poética contemporânea portuguesa, como desejou Manuel de Freitas no "Tempo dos puetas"<sup>210</sup>.

Desse modo, é possível dizer que tais elementos juntos marcam um dos aspectos formais da poesia de Rui Pires Cabral, cujo ritmo se encontra nas expressões mobilizadas (tanto a sua estrutura acentual quanto a sua localização sintática em cada verso que compõe determinado poema) e não se restringe apenas à distribuição dos acentos, de acordo com a perspectiva tradicional de análise. Além disso, o ritmo de um poema está atrelado também a uma das possibilidades semânticas e imagéticas depreendida por cada leitor. Sendo assim, busquei identificar as marcas textuais, representadas especialmente pelas células rítmicas que consegui ler e analisar a fim de corroborar minha principal hipótese de leitura: ser o sujeito poético, a voz presente nos poemas que constituem o *corpus* de análise, um contemporâneo desassossegado com o seu tempo, que visaria pausar a contemporaneidade "hipermoderna", na qual ele estaria textualmente inserido, para refletir sobre ela através do registro poético e crítico de fatos e de acontecimentos que a singularizam, por exemplo, a viagem, temática amplamente desenvolvida no livro *Longe da aldeia*. A partir das análises de poemas deste livro, observei uma evolução, uma melhoria no que diz respeito ao uso dos recursos formais, sobretudo com o *enjambement*, na obra de Rui Pires Cabral e, talvez por isso, o seu segundo livro de poesia<sup>211</sup> tenha sido reeditado há dois anos. Como se trata de uma obra em construção, já que recentemente foi lançado o seu último livro<sup>212</sup>, acredito que esta poética continuará a se desenvolver e a se distanciar da adjetivação "sem qualidades" imposta pelo título daquela polêmica antologia portuguesa publicada em 2002.

---

<sup>210</sup> FREITAS, Manuel de. O tempo dos puetas. In: *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

<sup>211</sup> CABRAL, Rui Pires. *A super-realidade*. Lisboa: Língua Morta, 2011.

<sup>212</sup> CABRAL, Rui Pires. *Broken*. Lisboa: Paralelo W, 2013.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Ida. *Abril*: revista do núcleo de estudos de literatura portuguesa e africana da UFF, Rio de Janeiro, v. 3, n. 4, 2010. Disponível em: <[http://www.uff.br/revistaabril/revista-04/013\\_ida%20alves.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista-04/013_ida%20alves.pdf)>.

Acesso em: 23 jul. 2012.

ALVES, Ida; MAFFEI, Luis (Orgs.). *Poetas que interessam mais*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.

AMARAL, Fernando Pinto do (Org.). *Relâmpago*: revista de poesia, Lisboa, n. 12, 2003.

AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido*: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente (autores revelados na década de 70). Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

*Apeadeiro*, n. 2, Vila Nova de Famalicão, 2002.

AZEVEDO, Carlito; MASSI, Augusto (Orgs.). *Inimigo rumor*, n. 9, Rio de Janeiro, 2000.

AZEVEDO, Luiz Carlos de Moura. *Rui Pires Cabral*: memória e construção da identidade íntima do sujeito, na poesia da virada do século XX para o XXI. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dlc/lport/pdf/slp09/10.pdf>>. Acesso em: 23 jul. 2012.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de parságada*. São Paulo: Global, 2012.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Gilson Maurity. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BELO, Ruy. *Na senda da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: 1905. Disponível em: <<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/arquivos/texto/004201168.html>>. Acesso em: 14 nov. 2012.

BOILEAU. *Arte poética de Boileau*. Tradução pelo Conde da Ericeira. Lisboa: Tipografia Rolandiana, 1818.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRITTO, Paulo Henriques. *Para uma tipologia do verso livre em português e inglês*. 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/revista/2011/19/125/download>>. Acesso em: 03 nov. 2012.

CABRAL, A. M. Pires; CABRAL, Rui Pires; FREITAS, Manuel de; NOGUEIRA, Vítor. *Novas memórias de ansiões*. Lisboa: Averno, 2007.

CABRAL, Rui Pires. *A pocket guide to birds*. Lisboa: Edição de Autor, 2009.

CABRAL, Rui Pires. *A super-realidade*. Lisboa: Língua Morta, 2011.

CABRAL, Rui Pires. *A super-realidade: poesia*. Vila Real: Edição de Autor, 1995.

CABRAL, Rui Pires. *Biblioteca dos rapazes*. Lisboa: Pianola, 2012.

CABRAL, Rui Pires. *Broken*. Lisboa: Paralelo W, 2013.

CABRAL, Rui Pires. *Capitais da solidão*. Vila Real: Teatro de Vila Real, 2006.

CABRAL, Rui Pires. *Geografia das estações*. Vila Real: Edição de Autor, 1994.

CABRAL, Rui Pires. *Longe da aldeia*. Lisboa: Averno, 2005.

CABRAL, Rui Pires. *Música antológica & onze cidades*. Lisboa: Presença, 1997.

CABRAL, Rui Pires. *Oráculos de cabeceira*. Lisboa: Averno, 2009.

CABRAL, Rui Pires. *Pensão bellinzona e outros poemas*. Edição de Autor, 1994.

CABRAL, Rui Pires. *Praças e quintais*. Lisboa: Averno, 2003.

CABRAL, Rui Pires. *Qualquer coisa estranha*. Vila Real: Edição de Autor, 1985.

CABRAL, Rui Pires; FREITAS, Manuel de; SILVA, José Miguel. *Canções usadas*. Lisboa: Oficina do Cego, 2009.

CABRAL, Rui Pires; GOMES, Daniela (Orgs.). *Nós, os desconhecidos*. Lisboa: Averno, 2012.

CAEIRO, Rui; CABRAL, Rui Pires; GONÇALVES, Rui Pedro; RIBEIRO, Rui Miguel; RIBEIRO, Rui Azevedo. *Ruindade*. Porto: Edições 50kg, 2012.

CALVO, Agustín García. *Tratado de rítmica y prosódia y de métrica y versificación*. Zamora: Editorial Lucina, 2006.

CARVALHO, Amorim de. *Teoria geral da versificação*. Lisboa: Editorial Império, 1987. v. 1.

CARVALHO, Amorim de. *Teoria geral da versificação*. Lisboa: Editorial Império, 1987. v. 2.

CARVALHO, Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*. Porto: Edição de Autor, 1941.



CARVALHO, Armando Silva; FREITAS, Manuel de; OLIVEIRA, José Alberto; QUEIRÓS, Luís Miguel (Orgs.). *Resumo: a poesia em 2011*. Lisboa: Documenta/FNAC, 2012.

CASTILHO, A. F. de. *Tractado de metrficação portugueza*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CHOCIAJ, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974.

CILLERUELO, José Ángel. *El arte de la pobreza: diez poetas portugueses contemporáneos*. Málaga: Maremoto, 2007.

CLEMENTSON, Carlos. *Alma minha gentil, antología general de la poesia Portuguesa*. Madrid: Eneida, 2009.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*. Lisboa: Relógio D'Águia Editores, 1999.

CRUZ, Gastão. *A vida da poesia: textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

DAIN, A. *Traité de métrique grecque*. Paris: Editions Klincksieck, 1965.

*Dicionário Houaiss* [On-line]. Rio de Janeiro: Objetiva. Não paginado.

EIRAS, Pedro. *Um certo pudor tardio: ensaio sobre os «poetas sem qualidades»*. Porto: Edições Afrontamento, 2011.

*Eito fora*, n. 19, Vila Pouca de Aguiar, 2001.

ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ETCHEVERRY, Manuel Graña. *El ritmo en el verso*. Córdoba: Del Copista, 2003.

FERREIRA, Madalena Torgal; TORGAL, Adosinda Providência (Orgs.). *Ao porto: colectânea de poesia sobre o porto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

FREITAS, Manuel de; MENDONÇA, José Tolentino; OLIVEIRA, José Alberto; QUEIRÓS, Luís Miguel (Orgs.). *Resumo - a poesia em 2009*. Lisboa: Assírio & Alvim/FNAC, 2009.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2008.

GUIMARÃES, Ana; GOMES, Alberto; SALGADO, João (Dir.). *Grisu*, n. 1, 2012. Grisu, Associação Cultural. Sem cidade.

GUIMARÃES, Fernando. *A poesia contemporânea portuguesa: do final dos anos 50 ao 2000*. Vila Nova de Famalicão: Quase Edições, 2002.

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

*Hífen: cadernos de poesia*, n. 10, Porto, 1997.

*La ortiga*, n. 8, Santander, 1997.

*La ortiga*, n. 10, Santander, 1998.

LAGE, Rui; REIS-SÁ, Jorge (Orgs.). *Poemas portugueses: antologia da poesia portuguesa do séc. XIII ao séc. XXI*. Porto: Porto Editora, 2009.

LANGONE, Hugo; MENEZES, Raquel. *Pequena morte: Poemas*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LOPES, Óscar; SARAIVA, Antonio José. *História da literatura portuguesa*. 17 ed. Porto: Porto Editora, 2008.

MAFFEI, Luis (Org.). *Portugal, 0*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007. v. 1.

MAFFEI, Luis (Org.). *Portugal, 0*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2007. v. 2.

MAFFEI, Luis. Poetas sem qualidades: em busca da contemporaneidade possível. In: *Textura*, Canoas, 2006. Não paginado.

MAFFEI, Luis. *Respostas imperfeitas*. Disponível em: <<http://pequenamorte.com/2009/08/19/14-13/>>. Acesso em: 20 mai. 2012.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dias, pequenos charcos*. Lisboa: Presença, 1981.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Rima pobre*. Lisboa: Presença, 1999.

*Magma*, n. 0, Lajes do Pico, 2005.

MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MARTELO, Rosa Maria. Anos noventa: breve roteiro da novíssima poesia portuguesa. In: *Via Atlântica*, São Paulo, n. 3, Não paginada, 1999. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03\\_17.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlc/posgraduacao/ecl/pdf/via03/via03_17.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2012.

MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campos das Letras, 2004.

MARTELO, Rosa Maria. *Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007.

MELLO, José Geraldo Pires de. *Teoria do ritmo poético*. São Paulo: Rideel; Brasília: UniCEUB, 2001.

MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie*. Paris: Vendier, 1990.

MEXIA, Pedro. *Antologia da novíssima poesia portuguesa*. Tomar: O Contador de Histórias, 1997.

MILLER, Wayne; PRUFER, Kevin. *New european poets*. Saint Paul: Graywolf Press, 2007.

MIRANDA, Fernando. Porque o fio não se rompeu. In: *Abril: revista do núcleo de estudos de literatura portuguesa e africana da UFF*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 2009. Disponível em: <[http://www.uff.br/revistaabril/revista02/007\\_fernando%20miranda.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista02/007_fernando%20miranda.pdf)>. Acesso em: 23 jul. 2012.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Indagações sobre o verso livre*. Disponível em: <<http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-4/indagacoes-sobre-o-verso-livre/>>. Acesso em: 25 out. 2012.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 17 ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOISÉS, Massaud. *Pequeno dicionário de literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981.

MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores poemas do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MOTTA, Marcus Alexandre. *Desempenho da leitura: sete ensaios de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

NUNES, José Ricardo. *9 poetas para o século XXI*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

PADILHA, Laura Cavalcante (Org.). *Abril: revista do núcleo de estudos de literatura portuguesa e africana da UFF, Niterói*, v. 4, n. 8, 2012. Disponível em: <[http://www.uff.br/revistaabril/revista08/013\\_Deyse%20dos%20Santos%20Moreira.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista08/013_Deyse%20dos%20Santos%20Moreira.pdf)>. Acesso em: 17 ago. 2012.

PAMPUDI, Pavlina. *Ανθολογία πορτογαλικής ποίησης* [Antologia de poesia portuguesa]. Atenas: Roes, 2008.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

*Periférica*, n. 1, Vila Pouca de Aguiar, 2002.

*Periférica*, n. 2, Vila Pouca de Aguiar, 2002.

*Periférica*, n. 3, Vila Pouca de Aguiar, 2002.

*Periférica*, n. 4, Vila Pouca de Aguiar, 2003.

*Periférica*, n. 6, Vila Pouca de Aguiar, 2003.

PESSOA, Fernando. *Autopsicografia*. Disponível em: <[http://www.releituras.com/fpessoa\\_psicografia.asp](http://www.releituras.com/fpessoa_psicografia.asp)>. Acesso em: 22 mai. 2012.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 9 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

PINTO, Diogo Vaz (Org.). *Ladrador*. Lisboa: Averno, 2012.

*Piolho*, n. 6, Porto, 2011.

PIRES, Antônio Donizeti Pires; YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso (Orgs.). *O legado moderno e a (dis)solução contemporânea*. Araraquara: FCL-UNESP Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

POUND, Ezra Loomis. *A arte da poesia: ensaios escolhidos* [por] Ezra Pound. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1973.

PREMINGER, Alex; BROGAN, T. V. F (Ed.). *The new princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

*Público/P2*, ed. 9, 2011.

RECHE, Juan Carlos (Org.) *Photomaton, nueva lírica portuguesa: 7 poetas*. Montevideo: HUM [no prelo em 2012].

REIS-SÁ, Jorge (Org.). *Anos 90 e agora: uma antologia da nova poesia portuguesa*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quase, 2001.

ROUBAUD, Jacques. *La vieillesse d'Alexandre: essai sur quelques états récents du vers français*. Paris: Éditions Ramsay, 1988.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

*Telhados de vidro*, n. 2, Lisboa, Averno, 2004.

*Telhados de vidro*, n. 6, Lisboa, Averno, 2006.

*Telhados de vidro*, n. 8, Lisboa, Averno, 2007.

*Telhados de vidro*, n. 10, Lisboa, Averno, 2008.

*Telhados de vidro*, n. 16, Lisboa, Averno, 2012.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975a.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975b.

*Ultramar*, n. 11, Santander, 2005.

*Ultramar*, n. 12, Santander, 2005.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

VARGA, Aron Kibédi. *Les constantes du poème: analyse du langage poétique*. Paris: Éditions A. & J. Picard, 1977.

ZENITH, Richard (Org.). *O livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros da cidade de Lisboa/Fernando Pessoa. 3a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

*Zurgai*, Bilbao, 2004.

## ANEXO A - “O tempo dos poetas”

### O tempo dos poetas<sup>213</sup>

“Des temps nouveaux venaient de commencer (il encommence à chaque minute): à temps nouveaux, style nouveau!”

ROBERT MUSIL, *L’homme Sans Qualités* (trad. Philippe Jaccottet)

A um tempo sem qualidades, como aquele em que vivemos, seria no mínimo legítimo exigir poetas sem qualidades. Curiosamente, estes últimos parecem ser não apenas uma espécie rara, como pouco apreciada. Sinal dos tempos, poder-se-ia concluir, evocando de passagem a *distracção* fundamental que caracteriza, segundo Walter Benjamin, os apetites das massas<sup>214</sup>. Foi ainda Benjamin um dos primeiros a constatar que a *qualidade* passou a ser, nas sociedades industrializadas, sinónimo de *quantidade*<sup>215</sup>. Seria razoável supor que aqueles que menos confortavelmente enfrentariam esta situação seriam os poetas, até porque – ao contrário do que parece suceder com os romancistas – “não há por aí as máquinas maternas de produzi-los serialmente”<sup>216</sup>. E houve, de facto, um poeta (e excelente crítico da cultura) que voltou a lembrar que havia gente a mais e vida a menos: T. S. Eliot<sup>217</sup>. Algum tempo depois, Guy Debord dissecou implacavelmente a *sociedade do espetáculo* em que, salvo informação em contrário, continuamos a viver. Que se lhe chame ou não “democracia” é o que menos importa; estamos perante o reino do quantitativo, da mercadoria que se assume como tal. Ao homem reificado, cabe um tempo – e também, cada vez mais, um espaço – *sem qualidades*.

\*

---

<sup>213</sup> A reprodução deste texto, inserido na antologia *Poetas sem qualidades* (Averno, 2002), foi autorizada por Manuel de Freitas. As notas 214-221 pertencem a ele, sendo portanto de sua autoria. Todos os grifos também pertencem a Freitas.

<sup>214</sup> Cf. Walter Benjamin, “L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique” in *Ouvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 109.

<sup>215</sup> Cf. *Ibidem*, p. 107.

<sup>216</sup> Herberto Helder, *Photomatom & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987 (2ª edição), p. 168.

<sup>217</sup> “[...] muito simplesmente, há gente de mais” – T. S. Eliot, “Uma Nota Sobre Cultura e Política” in *Notas Para uma Definição de Cultura*, Lisboa, Século XXI, 1996, p. 99.



Não se pode dizer que a poesia foi de todo insensível a estas questões. É sabido que, com Baudelaire, ganha forma a ideia ocidental de *modernidade*, sentida, antes de mais, enquanto necessidade estética e, porventura, consequência de um declínio moral. Mas é também com Baudelaire que surge a primeira grande denúncia do *progresso* – isso a que Cioran, mais conciso, chamaria “l’élán vers le pire”<sup>218</sup>. Não por acaso, é ainda em Baudelaire que se dá a ler a sátira algo ambígua do poeta aureolado, anacrónica figura que se não adequa já à inescapável realidade urbana e económica (num sentido lato). Perder a auréola, para o autor de *Le Spleen de Paris*, apresenta-se simultaneamente como uma fatalidade e como uma responsabilidade estética (uma ética da contemporaneidade, se preferirmos). O poeta aureolado, como observou Benjamin, adquiriu para o penetrante olhar baudelairiano um estatuto de “vieillesse”<sup>219</sup>. Por outras palavras, a partir de Baudelaire, a indissociabilidade entre o poeta e o seu tempo adquiriu a força de uma evidência. O declínio da aura significa, entre outras coisas, o predomínio do temporal sobre o eterno e, concomitantemente, da prosa sobre o verso (em termos comerciais, pelo menos).

É claro que existiram, depois do autor de *Les Fleurs du Mal*, outros sismos poéticos, alguns dos quais insistentemente reclamados pelo estentor das vanguardas como figuras tutelares. Vanguardas que, não custa recordá-lo, pouco mudaram um mundo cujos valores centrais se iam progressivamente dissociando da estética e da religião. Mas vivemos já depois *disso*, e seria ocioso retomar aqui os heroísmos, credulidades ou desonras em que se firmaram e sucumbiram as vanguardas artísticas do século XX.

\*

O que importa reter, para os propósitos desta antologia, é, antes de mais, a relação do(s) poeta(s) com o seu tempo (e, fatalmente, com os mecanismos mentais e axiológicos que o determinam). A questão, como tantas vezes se tem sublinhado, foi abordada com particular veemência por Baudelaire, mas não deixa de comparecer nas reflexões de autores como Hofmannstahl, Gottfried Benn ou Marina Tsvietaieva, entre

---

<sup>218</sup> “Le progress n’est rien d’autre u’un élan vers le pire.” – E-M. Cioran, *L’Élan Vers le Pire*, Paris, Gallimard, 1988, s/p.

<sup>219</sup> Cf. Walter Benjamin, “Sur quelques themes baudelairiens” in *Oeuvres III*, op. cit., p. 388.

outros. Mesmo sem que façamos um inventário exaustivo do problema, torna-se evidente que grande parte da poesia contemporânea se mantém fiel a um conceito de *qualidade* que o tempo e a chamada “realidade” se esforçam por negar ou neutralizar. Falar de uma *resistência*, com o que nisso possa haver de heroico, é, na melhor das hipóteses, uma solução caridosa e demasiado complacente. De resto, o martírio e a maldição, enquanto configurações ou atitudes poéticas, tiveram o seu tempo e, inclusivamente, as suas escolas. A questão que hoje se coloca – em Portugal, que é onde estamos – prende-se sobretudo com o apreço “qualitativo” por anacronismos e ourivesarias e com o *resto*. Esta antologia, que não foi subsidiada nem gastou solas no Parnaso, pretende contemplar isso mesmo: o(s) resto(s).

\*

Estamos, portanto, em Portugal, mas não necessariamente no *Majestic* ou na *Brasileira do Chiado*. E a pergunta já foi feita, ainda que noutros moldes (e com outros nomes). Que existe de comum entre um Manuel Alegre e um António José Forte ou entre um Nuno Júdice e um Joaquim Manuel Magalhães? São todos poetas? Talvez. Mas desconfiemos, como convém, das evidências. Que há de realmente comum entre a aura mediática de Manuel Alegre e o anarquismo lírico de Forte? Este último, apesar de morto, nem sequer consta dos dicionários e histórias da literatura propostos à circulação académica<sup>220</sup>. Quanto ao outro, para o ver vivo e altissonante, basta ligar a televisão ou assistir a um jogo do Benfica, ladeado (se o espectador tiver sorte) pelos ombros pós-estruturalistas de Eduardo Prado Coelho. Nuno Júdice, por sua vez, poderia parecer (sem dificuldades de maior) um Antero fascinado pela biografia de Kleist ou um contemporâneo bizarro de Sá de Miranda. Bastaria, para isso, que aparássemos certos trejeitos apocalípticos (primeira fase) ou que corrigíssemos, com instrumentos da época, a riam das suas extenuantes reflexões amorosas (última fase). Poeta promissor, em tempos mui recuados, Júdice tornou-se o emplastro vivo (quase isso, enfim) do culturalismo auto-suficiente. É um desses poetas que, quando quer parecer “contemporâneo” de alguma coisa, quase torna palpável o esforço com que o faz, pensando certamente num

---

<sup>220</sup> Que os mais cépticos o comprovem na *História da Literatura Portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes (Porto, Porto Editora, 1996 – 17ª edição) ou no *Dicionário de Literatura Portuguesa* organizado e dirigido por Álvaro Manuel Machado (Lisboa, Presença, 1996).

público alargável ao seu génio. Trata-se, em suma, de um poeta cheio de qualidades, como os franceses sabem.

Joaquim Manuel Magalhães, que não poucas vezes encontrou na rima uma tradição para o novo, terá de esperar mais uns tempos pelas honras da Gallimard. É natural: um homem que escreve “poemas que não têm caspa/ nem engordam com os anos”,<sup>221</sup> assustaria fatalmente o asséptico gosto francês vigente. Porém, se quisermos a cicatriz pungente de um tempo que é o nosso e das cidades e perfídias que nos matam, é à poesia de Joaquim Manuel Magalhães que termos de recorrer. Não como um bálsamo ou enquanto filosofia de salão; antes como uma ferida que sentimos próxima.

É claro que todos estes poetas foram aqui referidos a título de exemplo(s), a seguir ou não, consoante os gostos – até porque nisto da poesia o melhor é sempre andar sozinho. Exemplos, acrescente-se, facilmente refutáveis pelo poeta – português, vivo – que melhor tem dado voz a uma quase esmagadora intemporalidade: Herberto Helder. Mas a um génio tudo se perdoa. Além disso, mesmo de Herberto temos de dizer que ele chega, obviamente, não *com* o surrealismo, mas *depois* dele – ou magnificamente *através*. A poesia é uma realidade histórica, queiramos ou não. Avancemos, por isso, algumas décadas.

Tem-se dito muito bem da novíssima poesia portuguesa, com as qualidades todas que lhe são reconhecidas. Resta saber, caso a caso, se alguma coisa se dá a ler para além do ostensivo manejo dessa(s) “qualidade(s)”, mera habilidade que se traduzia, há cem anos, numa inflação de sonetos de que os alfarrabistas padecem ainda. Mas não é minha intenção pronunciar-me sobre poetas com qualidades, até porque prefiro os outros. É deles esta antologia – que não se quer consensual, não terá segunda edição e não pretende retratar nenhum período ou geração, embora todos os poetas nela incluídos tenham começado a publicar a partir da década de noventa. Acrescente-se, desde já, que nenhum dos autores representados adquiriu fortuna ou renome mundial pelo facto de escrever versos. Pode vir a acontecer, mas ainda não. E até lhes fica bem, convenhamos, essa “qualidade” a menos. O que, de alguma maneira, aproxima estes nomes (e legitimará, porventura, reuni-los num mesmo livro) são, precisamente, as várias “qualidades” que notoriamente não possuem. Estes poetas *não* são muita coisa. Não são, por exemplo, ourives de bairro, artesãos tardo-mallarmeanos,

---

<sup>221</sup> Joaquim Manuel Magalhães, *Uma luz com um toldo vermelho*, Lisboa, Presença, 1990, p. 168.

culturalizadores do poema digestivo, parafraseadores de luxo, limadores das arestas que a vida deveras tem. Podemos, pelo contrário, encontrar em todos eles um sentido agónico (discretíssimo, por vezes) e sinais evidentes de perplexidade, inquietação ou escárnio perante o tempo e o mundo em que escrevem. Não serão, de facto, poetas muito retóricos (embora à retórica, de todo, se não possa fugir), mas manifestam força – ou admirável fraqueza – onde outros apenas conseguem ter forma ou uma estrutura anémica. *Comunicam*, em suma; não pretendem agradar ou ser poeticamente correctos. Só é possível falar destes poetas negativamente (e ainda bem): aproxima-os a falta de todas essas qualidades em que os meus contemporâneos se têm revelado pródigos. Por isso estão aqui, a desabrigo, a dizer o que dizem.

MANUEL DE FREITAS

Lisboa, Abril de 2002



## Texto do Site 1:

### “CABRAL, Rui Pires

Nasceu em Vila Real. Licenciou-se em História (variante em Arqueologia) pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 1990. Fez o curso de Ciências Pedagógicas da mesma Universidade, em 1990/91. Frequentou o 1º ano de Mestrado em Arqueologia da UP, em 1993/94. Exerceu funções de Assistente Estagiário na UTAD entre 1992 e 1995. Desde Março de 1997 exerce funções de tradutor, copywriter e assistente editorial na Gradiva Publicações, Lda., em Lisboa. Principais actividades culturais: Participação nas campanhas arqueológicas da Serra da Aboboreira, em 1987 a 1990, sob a direcção de Vitor Oliveira Jorge; Participação nos trabalhos da Oficina de Escrita Criativa da Faculdade de Letras do Porto, orientado por Regina Guimarães, ano lectivo de 1990/91; Participação no projecto "Gravado no Tempo" Levantamento de Arte Rupestre, Serra de Montesinho, 1993 e 1994, sob a direcção de Mila Simões de Abreu; Seleccionado para a 7.ª Bienal de Jovens Criadores da Europa e do Mediterrâneo, na área de Literatura, Lisboa, Novembro 1994; Participação no projecto colectivo "Novos Criadores de Vila Real"; Edição de uma colecção de postais (subsidiada pela SEC Delegação Norte), Dezembro 1995; Participação em exposições do mesmo projecto: Casa da Juventude de Orense, Galiza, Julho 1994; Palácio do Vimioso, Universidade de Évora, Abril 1996; Galeria Terreiro das Gralhas, Caldas da Rainha, Julho 1996. Participação noutras exposições: Galeria Novabila, Vila Real, Abril 1994 (Pintura a óleo e colagens); "Feira da Imaginação", NERVIR, Vila Real, Outubro de 1994 (Colagens); Frequência do curso de Script (Escrita para Cinema e Televisão) da "Aula do Riso", Lisboa, Out. 1995/Fev. 96.; Coautoria e co organização do projecto "O Homem do Saco" Livros de bolso (Edição do Grupo Experimental de Intervenção Cultural Associação de Jovens Artistas), desde 1996. Publicações: Geografia das Estações, poesia, Ed. subs. IPJ, 1995, Vila Real; Quatro Poemas, in "incubo" Revista da Ass. Estudantes da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, n.º 2, Inverno 1994/95, Porto; Sete Poemas, in "Limiar Revista de Poesia", n.º 5, Maio 1995, Porto; A Super Realidade, poesia, Ed. IPJ / Câmara Municipal de Vila Real/SEC, 1995, Vila Real; Os Cães Estão Por Todo o Lado, contos, "O Homem do Saco", n.º 2. Edição do G.E.I.C. (Grupo Experimental de Intervenção Cultural /Associação de Jovens Artistas), 1996, Lisboa; Música Antológica & Onze Cidades, poesia, Editorial Presença, Lisboa, 1997;

Seis Poemas, in "Hifen Cadernos de Poesia", n.º 10, Maio 1997, Porto; Ser rim, poema, in "As Idades da Madeira", catálogo de exposição, Instituto do Emprego e Formação Profissional, Setembro de 1997, Lisboa; De que serviria, Fim de semana, in "Falar/Hablar de Poesia", n.º 1; Música Antológica, trad. Miguel Casado, in "Lã Ortiga", n.º 8/10, Dezembro 1997/Março 1998, Santander. Traduções: História da Humanidade, vol. II (pp. 439/527), Verbo, 1997; Intensidade, romance, Editorial Notícias, 1997; Alina Memórias da Filha Rebelde de Fidel Castro, Editorial Notícias, 1998; A Sombra de Foucault, romance, Gradiva, 1998; História Concisa da Filosofia Ocidental (caps. 4 a 8), Temas e Debates, 1999; A Teia, romance, Editorial Notícias, 1999; História da Humanidade, vol. IV (caps. 9/10), Verbo, 1999; Popper Filosofia, Política e Método Científico (caps. 1 a 3), Temas e Debates, 1999; Londres Passado e Presente, Verbo, 1999; Século XX, fascículos 2/4/5/7/19/15, Público, 1999. Coordenação Editorial (Gradiva); Só Para Meu Amor é Sempre Maio (Ma Isabel Saraiva / António José Saraiva), 1997; O Esplendor do Caos (Eduardo Lourenço), 1998; Imagem e Miragem da Lusofonia (Eduardo Lourenço), 1999 [...] <sup>222</sup>”.

## Site 2

**Bibliotecário de Babel**  
José Mário Silva

ENTRADA SOBRE ESTE BLOGUE SOBRE O AUTOR CRÍTICA LITERÁRIA

## O exacto oposto de um *best-seller*

No livro de poemas que acaba de publicar na *Averno* (*Oráculos de Cabeceira*), Rui Pires Cabral escolheu uma dedicatória muito significativa. Diz apenas «para os meus trezentos leitores».

publicou o Bibliotecário de Babel às 18:31 de Quinta-feira, 18 de Junho de 2009 para o arquivo Geral. Tags: Poesia, Rui Pires Cabral

Partilhar: Facebook Twitter Delicious Digg  
Assinar publicações RSS Feed RSS Email diário

**A maioria dos usuários do POF.com.br buscam um relacionamento sério! Não pague para conhecer alguém, o POF é 100% Grátis!**

### Comentários

**8 Responses to "O exacto oposto de um best-seller"**

- **Gerána Damulakis** on Junho 18th, 2009 18:50

Já houve quem dissesse que tinha menos leitores: cem! Não estou segura se foi Standish! Só conferindo: Ao fim e ao cabo, é um bom sinal!
- **Liv** on Junho 18th, 2009 21:30

Belíssima dedicatória. Vale por um ensaio.
- **anita** on Junho 18th, 2009 22:02

**POSTS RECENTES**  
Revela 'Ler', n.º 123  
Hoje, na secção de Livros do 'Actual'  
Quatro poemas de Raulquel Nobre  
Guerra  
Maravilhas da paternidade  
Uma escrita da gratidão

**COMENTÁRIOS RECENTES**  
oo em Amanhã, na secção de Livros do 'Actual'  
M em Memória de uma resolução



Texto do Site 2:

“O Exacto oposto de um best-seller

No livro de poemas que acaba de publicar na Averno (Oráculos de Cabeceira), Rui Pires Cabral escolheu uma dedicatória muito significativa. Diz apenas: «para os meus trezentos leitores».

[...]

□ Gerana Damulakison Junho 18th, 2009 18:50

Já houve quem dissesse que tinha menos leitores: cem!!! Não estou segura se foi Stendhal. Só conferindo. Ao fim e ao cabo, é um bom sinal.

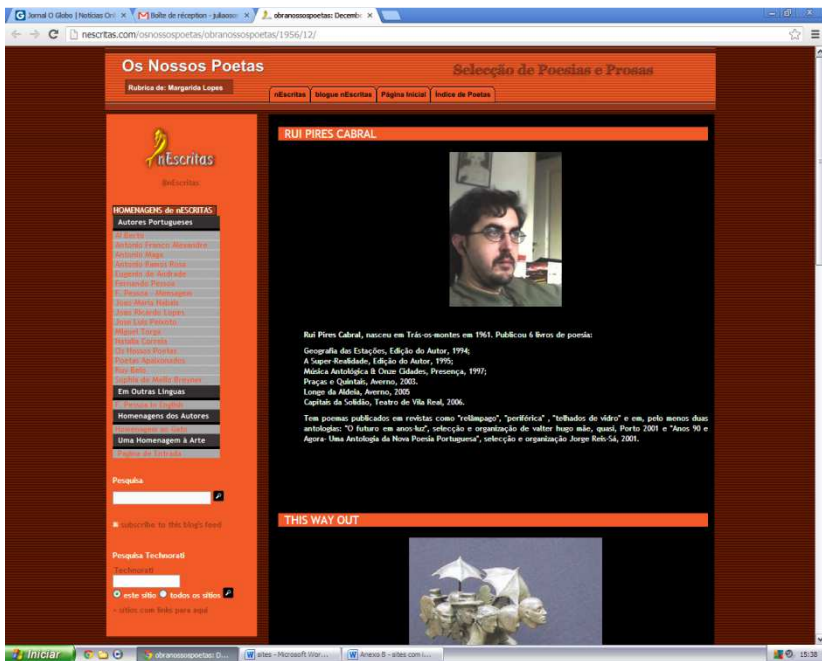
□ Liv on Junho 18th, 2009 21:30

Belíssima dedicatória. Vale por um ensaio. [...] <sup>223</sup>,

---

<sup>223</sup> *O exacto oposto de um best-seller*. Disponível em: <<http://bibliotecariodebabel.com/geral/o-exacto-oposto-de-um-best-seller/>>. Acesso em: 05 mai. 2013.

### Site 3



Texto do Site 3:

“Rui Pires Cabral nasceu em Trás-os-montes em 1961. Publicou 6 livros de poesia:

Geografia das Estações, Edição do Autor, 1994;  
A Super-Realidade, Edição do Autor, 1995;  
Música Antológica & Onze Cidades, Presença, 1997;  
Praças e Quintais, Averno, 2003;  
Longe da Aldeia, Averno, 2005;  
Capitais da Solidão, Teatro de Vila Real, 2006.

Tem poemas publicados em revistas como "Relâmpago", "Periférica", "Telhados de vidro" e em, pelo menos, duas antologias: "O futuro em anos-luz", selecção e organização de valter hugo mãe, Quasi, Porto 2001 e "Anos 90 e Agora - Uma Antologia da Nova Poesia Portuguesa", selecção e organização Jorge Reis-Sá, 2001<sup>224</sup>”.

---

<sup>224</sup>

*Rui Pires Cabral.* Disponível em:  
<<http://nescritas.com/osnossospoetas/obranossospoetas/1956/12/>>. Acesso em: 05 mai. 2013.

## Site 4

**KRILLER 71**  
...les gusta la poesía con tal que no suene... (G. Rojas)

Mostrando entradas con la etiqueta **Rui Pires Cabral**. Mostrar todas las entradas

SABADO, 23 DE OCTUBRE DE 2010

### FOTOGRAFÍAS (RUI PIRES CABRAL)

En esta vida -es un hecho- siempre estamos desaprendiendo alguna cosa nueva. El mundo va guardando la luz en sus pliegues oscuros y tenemos la escrupulosa compañía de los fantasmas que nos buscaron: son ellos quienes gobiernan con dureza nuestros pequeños reinos y hay un cetro nuevo

por cada coronación. De pronto, con la vuelta de las estaciones, nos encontramos mucho más viejos en las fotografías. Las razones que nos asistían empaldecen en paisajes cruelmente extorsionados por la luz. Hemos sido expulsados de los grandes palacios

de la alegría? Dónde están los mapas que nos guiaban ahí adentro, exactos como el instinto? No sabemos responder: el camino se enturbia: son las incertezas de la madurez. Las palabras no nos iluminan y el amor está condenado a los defectos naturales del corazón, que aún así ha de volver a arder

sin defensa ni socorro una vez más.

Publicado por Anibal Cristobo en 20:48 No hay comentarios.

## “FOTOGRAFÍAS (RUI PIRES CABRAL)

En esta vida - es un hecho - siempre estamos  
desaprendiendo alguna cosa nueva. El mundo  
va guardando la luz en sus pliegues oscuros  
y tenemos la escrupulosa compañía de los fantasmas  
que nos buscaron: son ellos quienes gobiernan con dureza  
nuestros pequeños reinos y hay un cetro nuevo

por cada coronación. De pronto, con la vuelta  
de las estaciones, nos encontramos mucho más viejos  
en las fotografías. Las razones que nos asistían  
empalidecen en paisajes cruelmente extorsionados  
por la luz. Hemos sido expulsados de los grandes palacios

de la alegría? Dónde están los mapas que nos guiaban  
ahí adentro, exactos como el instinto? No sabemos  
responder: el camino se enturbia: son las incertezas  
de la madurez. Las palabras no nos iluminan  
y el amor está condenado a los defectos naturales  
del corazón, que aún así ha de volver a arder

sin defensa ni socorro una vez más<sup>225</sup>”.

---

225

*Fotografías.*

Disponível

em:

<<http://kriller71.blogspot.com.br/search/label/Rui%20Pires%20Cabral>>. Acesso em: 05 mai. 2013.

## Site 5

The screenshot shows the website of Notícias Vila Real. The browser address bar displays the URL: [www.noticiasdevila-real.com/noticias/index.php?action=getDetalhe&id=14792](http://www.noticiasdevila-real.com/noticias/index.php?action=getDetalhe&id=14792).

**Notícias Vila Real**

Telefone: 259 238 120 | Fax: 259 238 121  
E-mail: [info@noticiasdevila-real.com](mailto:info@noticiasdevila-real.com) | [publicidade@noticiasdevila-real.com](mailto:publicidade@noticiasdevila-real.com)

Motor de Busca  Pesquisar

**Notícias por Assunto**

- ÚLTIMA HORA
- Cultura | Agenda
- Desporto
- Desporto Motorizado
- Destaque
- Educação
- Freguesias
- Ítalo só visto
- Operário
- Personalidades e Tradição
- Política
- Religião
- Vila Real

**Notícias em Arquivo**

Nas Bancas

**Detalhe de Notícia**

Cultura | Agenda | 06-12-2012

### Rui Pires Cabral Lança novo livro "Biblioteca dos Rapazes"

O último livro de Rui Pires Cabral reúne 15 poemas, divididos em 3 partes – Enigmas, Viagens, Sobressaltos – apresentados na forma de colagens feitas pelo próprio autor.

Editado pela Flâmina Editora, este livro é composto por poemas que "foram inspirados por velhos romances de aventuras e exemplos diversos de literatura juvenil, maioritariamente editados entre as décadas de 30 e 70 do século passado".

Relativamente às imagens, estas são colagens de natureza muito variada: "revistas e postais antigos, fotografias de andrômedas, velhas enciclopédias juvenis, calendários, monografias fotográficas de cidades estrangeiras, além das estampas e ilustrações dos livros acima referidos".

O livro conta com 350 exemplares, 100 dos quais numerados e assinados pelo autor e estar à disposição na Traga Mundos – livros e vinhos, coisas e coisas do Douro em Vila Real.

**Joana Costa**

[Fotografar](#) [Imprimir](#) [Topo Página](#)

**Directório**

- Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro
- Ver Site | Cat. Vila Real
- Bibliobooks
- Ver Site | Cat. Vila Real
- Câmara Municipal de Vila Real
- Ver Site | Cat. Vila Real
- Links Úteis
- Contacto do IVR

**Logins Assinantes/Cientes**

**Utilizador**

**Senha**

**Fazer Assinatura On-line**

**SECÇÃO DE ANÚNCIOS Classificados**

**Newsletters**

**História das Freguesias do Concelho de Vila Real**

**Desaja anunciar neste Portal?**

**Fóruns de Discussão**

**RE: PROBLEMAS DA NOSSA CIDADANIA**

A participação age-se, distanciando-se com o umbigo. Entretanto...

Dados: 01-04-2013 às 23:12:00  
Pern: João Carlos | [Fórum](#) [Fórum geral](#)

**RE: Autênticas em Vila Real**

Seri que também se na foto do Tony?

Dados: 06-09-2013 às 19:06:13  
Pern: Gonçalves, A. | [Fórum](#) [Fórum geral](#)

**RE: Autênticas em Vila Real**

A propósito de autênticas. Governo e partidos políticos, aqui fica...

Dados: 01-04-2013 às 17:01:00  
Pern: Filipe | [Fórum](#) [Fórum geral](#)

**Votação a decorrer**

**E na actual situação política...**

☐ Passos Coelho tem razão

**McDonald's VILA REAL**

NA AVENIDA DAS UNIVERSIDADES

**ABERTO ATÉ 02.00H**

**regional**

(c) 2013 Notícias de Vila Real - Direitos Reservados powered by Olup

15:41

Texto do Site 5:

“Rui Pires Cabral lança novo livro ‘Biblioteca dos rapazes’

O último livro de Rui Pires Cabral reúne 15 poemas, divididos em 3 partes – Enigmas, Viagens, Sobressaltos – apresentados na forma de colagens feitas pelo próprio autor.

Editado pela Pianola Editoras, este livro é composto por poemas que “foram inspirados por velhos romances de aventuras e exemplares diversos de literatura juvenil, maioritariamente editados entre as décadas de 30 e 70 do século passado”.

Relativamente às imagens, estas são colagens de natureza muito variada: “revistas e postais antigos, fotografias de anónimos, velhas enciclopédias juvenis, calendários, monografias fotográficas de cidades estrangeiras, além das estampas e ilustrações dos livros acima referidos”.

O livro conta com 350 exemplares, 100 dos quais numerados e assinados pelo autor e estará disponível na Traga-Mundos – livros e vinhos, coisas e loisas do Douro em Vila Real.

Joana Costa<sup>226</sup>”.

---

<sup>226</sup> COSTA, Joana. *Rui Pires Cabral lança novo livro “Biblioteca dos rapazes”*. Disponível em: <<http://www.noticiasdevilareal.com/noticias/index.php?action=getDetalhe&id=1479>>. Acesso em: 05 mai. 2013.

# ANEXO C - Dois outros poemas d'A *super-realidade*

Walkman<sup>227</sup>

*para a Helena  
Gaspar*

Sentado a fumar com os meus  
[diabos  
em Santa Maria del Fiore, a  
[música  
é uma janela aberta no escuro até  
[às cinco da manhã,  
quando já não há outra estrada que  
[me sirva.

Agosto filtrado nos tímpanos,  
[entre os versos,  
em Florença a vender as suas  
[graças. Se ponho  
as mãos sobre os olhos, o mundo  
[acaba e recomeça  
de três em três minutos, as pedras  
[da catedral  
arrastadas na areia mole das  
[canções.

Na cidade vista de dentro do meu  
[poço, vou  
aonde me leva o rio da noite, pela  
[pulsção eléctrica  
até onde calha.

Walkman<sup>228</sup>

*para a Lenita*

Sentado a fumar com os meus  
[diabos  
em Santa Maria del Fiore, a  
[música  
é uma janela aberta no escuro até  
[às 5 da manhã  
quando já não há outra estrada que  
[me sirva.

Agosto filtrado nos tímpanos,  
[entre os versos,  
em Florença a vender as suas  
[graças. Se ponho  
as mãos sobre os olhos, o mundo  
[termina e recomeça  
de 3 em 3 minutos, as pedras da  
[catedral arrastadas  
na areia mole das canções.

Na cidade vista de dentro do meu  
[poço, estou onde me levam  
os rios da noite, pela pulsção  
[eléctrica  
até onde calha.

<sup>227</sup> CABRAL, Rui Pires. Walkman. In: \_\_\_\_\_. *A super-realidade*. Lisboa: Língua Morta, 2011. p. 22. Grifos do autor.

<sup>228</sup> CABRAL, Rui Pires. Walkman. In: \_\_\_\_\_. *A super-realidade: poesia*. Vila Real: Edição de Autor, 1995. p. 22. Grifos do autor.



Nightclubbing<sup>229</sup>

A porteira segura a beata, atira-nos  
o poder para cima, ombros na  
[porta,  
a cabeça coroada pela luz,  
[tatuagens.

Dentro há um cheiro a crescer  
no caleidoscópio, cravamos o  
[último cigarro de alguém  
a dois passos do render da  
[esperança e o copo  
quase vazio outra vez. Sem pressa  
[nenhuma avaliamos  
a carne rolada nos humores da  
[noite, o barro  
onde se movem todas as  
[diferenças. Às vezes  
o instinto das pequenas criaturas  
[e a fome dos predadores a toda a  
hora.

Nightclubbing<sup>230</sup>

A porteira segura a beata, atira-nos  
o poder para cima, ombros na  
[porta,  
a cabeça coroada pela luz,  
[tatuagens.

Dentro há um cheiro a crescer no  
caleidoscópio, cravamos o último  
[cigarro de alguém  
a dois passos do render da  
[esperança e o copo quase vazio  
outra vez. Sem pressa nenhuma  
[avaliamos  
a carne rolada nos humores da  
[noite, o barro onde se movem  
todas as diferenças. Às vezes o  
[instinto  
das pequenas criaturas  
[e a fome dos predadores a toda  
hora.

---

<sup>229</sup> CABRAL, Rui Pires. Nightclubbing. In: \_\_\_\_\_. *A super-realidade*. Lisboa: Língua Morta, 2011. p. 29.

<sup>230</sup> CABRAL, Rui Pires. Nightclubbing. In: \_\_\_\_\_. *A super-realidade: poesia*. Vila Real: Edição de Autor, 1995. p. 30.